

**PICTURA ET POESIS. NARRACIÓN MÍTICA, IMAGEN Y
DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA EN LAS *IMAGINES* DE
FILÓSTRATO EL VIEJO.**

Susana M. Lizcano Rejano

*A mis padres,
por estar siempre y sin condiciones.*

*A mis amigos,
por confiar en mí cuando yo ya no lo hago.*

*A Alberto y Lorenzo,
por su generosidad constante.*

*A Lola,
porque, sin enseñarme una sola palabra de griego,
de ella he aprendido la idea más fiel y auténtica de lo clásico.*

INTRODUCCIÓN.

Las *Imagines* o *Descripciones de cuadros* de Filóstrato el Viejo, objeto del presente trabajo, nos propone un paseo por una pinacoteca antigua, espléndida pinacoteca situada en Nápoles y abierta al mar Tirreno. La compañía de un erudito cicerone, que comentará cada cuadro observado con jugosas digresiones, convierte esta obra en un placer para los amantes del arte antiguo y de la literatura clásica, por lo que no pasó desapercibida en los siglos posteriores al final de la Antigüedad, aunque actualmente no sea un texto tan conocido como se esperaría.

El juego de ecos entre literatura y pintura que las *Imagines* reflejan, es una constante en la historia del arte antiguo, en la que la pasión de recontar y de recrear ha sido el origen de numerosas obras de arte, tanto literarias como pictóricas. Pero esta obsesión por la inspiración mutua entre literatura y pintura, no terminó con el fin de la Antigüedad Clásica, sino que le sobrevivió, demostrando que la atracción que encierran esas *descriptions* o *ecphraseis* actúa también sobre artistas de épocas muy distantes de aquella en la que las *Imagines* se escribieron. Fue de nuevo el Renacimiento¹ italiano el primero en sentirse deslumbrado por las sugerentes escenas mitológicas que en la prosa de Filóstrato sobrevivían y cuya lectura volvió a encender la llama de esa obsesión por volver a contar lo ya contado por otro lenguaje.

En la pintura renacentista y barroca resucitó la galería

¹ La influencia de la obra de Filóstrato sobre la pintura renacentista tiene comienzo con la *editio princeps* que presentó Aldo Manuzio en Venecia en 1503, prontamente traducida al italiano en 1510. Para un breve recorrido por la historia de la representación pictórica de las *Descripciones de cuadros* de Filóstrato, vid. L.A. de CUENCA - M.A. ELVIRA, *Filóstrato el Viejo, Imágenes. Filóstrato el Joven, Imágenes. Calístrato, Descripciones*. Madrid 1991, pp. 19-20.

napolitana, seguramente una muy otra galería de aquella que visitó —o dijo visitar— nuestro autor y su jovencísimo auditorio, pues al partir del texto de las *Descripciones* bebían de las desaparecidas pinturas antiguas, pero con el agua añadida de la interpretación de Filóstrato. En esa larga escalera que unía la pintura renacentista y barroca con la pintura antigua (pero que por su parte se remontaba aún más atrás, en otros textos y en otras imágenes) cada paso añadía una novedad insignificante, una pequeña traición a la fuente de su inspiración.

Hay que considerar, por otra parte, que la obra de Filóstrato deja muy libre a quien pretenda traducirla al lenguaje pictórico, ya que la composición de los cuadros, la concreta disposición de las escenas le interesa poco a nuestro autor, y apenas si la menciona. El pintor de épocas posteriores encuentra en el antiguo sofista de Lemnos un verdadero tesoro que excita la imaginación pero libera las manos. Tiziano, Giulio Romano, y Poussin se encuentran entre los que aprovecharon el filón. Digno de especial mención es para nosotros el encargo que se encomendó al pintor Antoine Caron de ilustrar todas las descripciones de las *Imágenes*, a finales del s. XVI comienzos del XVII². La historia de la pervivencia de esta obra y de su influencia, ya sea en el ámbito literario, ya de las artes plásticas, constituiría por sí sola una tesis aparte, y no es el asunto del presente trabajo.

² Abel l'Angelier fue el encargado de editar la traducción al francés que realizó Blaise de Vigenère de las *Descripciones de cuadros* de los dos Filóstratos, que vieron la luz en 1578 (la obra de Filóstrato el Viejo) y en 1596 (la de Filóstrato el Joven). Abel l'Angelier sólo se encargó de ésta última, pero de él partió la idea de ilustrar todos los textos, empresa que confió a Antoine Caron. El famoso pintor francés no pudo concluir la extraordinaria labor que se le encomendó, ya que murió antes de terminar los dibujos que posteriormente habrían de trasladarse a las planchas de grabado. No todos los dibujos se encontraban en la misma fase de elaboración, y son muchas las dudas que existen a la hora de atribuir una autoría concreta a los grabados que finalmente vieron la luz en 1614, ya que de los 68 grabados que se realizaron, sólo 34 llevan firma, y no siempre se distingue la autoría del dibujo y la del grabador.

Durante mucho tiempo la atención que las *Imagines* han congregado en torno a sí, se ha limitado a la controvertida cuestión de la existencia o irrealdad de la galería napolitana, de los cuadros descritos y al hecho de si verdaderamente Filóstrato tenía ante sus ojos dichos cuadros³. Acerca la existencia en concreto de la pinacoteca napolitana, es decir, de un edificio tal como el descrito por Filóstrato, ubicado según las orientaciones que él menciona, continente de una colección de los cuadros que son el origen de las *ecphraseis* de nuestro autor, no podemos pronunciarnos, pues depende de una evidencia arqueológica de la que carecemos. Que edificios de este estilo existieron, no hay duda, pues la historia del coleccionismo antiguo da cuenta de ellos. También los estudios iconográficos y de la pintura antigua, a pesar de lo escasamente conservada que ha llegado hasta nuestros días, permiten reconocer en las descripciones de Filóstrato estructuras compositivas, motivos, temas, técnicas y estilos realmente documentables. Todo ello nos lleva a concluir que si bien no podemos afirmar que tal galería existiese, ni que Filóstrato se haya inspirado en su recorrido real para la creación de sus obras, sin embargo es más que probable el que Filóstrato, a la hora de componer las *ecphraseis*, tuviera en mente cuadros reales. Como veremos en el análisis detallado de algunas de estas *ecphraseis*, que hemos querido estudiar con precisión filológica, los paralelos que pueden establecerse entre lo descrito por el autor y los documentos iconográficos que conservamos, no permiten dudar de que Filóstrato trabaja sobre arte antiguo real, en el que puede introducir variaciones de cosecha propia, haciendo uso de su legítima libertad creadora. Las posturas actuales de los estudiosos del arte

³ Un resumen de la historia de esta polémica antigua —con reflejo incluso en los comentarios sobre las *Imagines* expresados por Goethe— y de las diferentes posturas tomadas en relación a ella, puede verse en E. KALINKA - O. SCHÖNBERGER, *Philostratus. Die Bilder*, Múnich 1968, pp.26-45.

antiguo toman los testimonios de las *Imagines* en consideración, reconociendo el valor de la información que encierran.

Sin embargo, para un trabajo del tipo que nosotros nos planteamos, la existencia real de la galería o el hecho de que Filóstrato se inventara la existencia de esos cuadros concretos, no es una cuestión relevante. Pues, si bien —como el el análisis del prólogo de la obra nos mostrará— las *Imagines* nacen equiparando pintura y literatura, lo cierto es que son una clara muestra de la mentalidad antigua, para la que todo estaba sometido al reinado de la palabra, y en el caso de la pintura, a la palabra convertida en relato mitológico.

Si, al acercarnos a la pintura antigua hemos de recurrir irremediablemente al mito y a la literatura, al tratar a un autor del siglo II-III d.C., como Filóstrato, no podemos dejar de tratar el movimiento cultural al que pertenece y sin el que no podemos entender la mayoría de las peculiaridades de su obra. Nos estamos refiriendo a la llamada Segunda Sofística, nombre que debemos al propio Filóstrato el Viejo. Más que un movimiento cultural, a la manera de una corriente de pensamiento, la Segunda Sofística, sus autores y su producción, son la materialización en el ámbito literario del espíritu de toda una época. Un momento histórico marcado por la dependencia política por parte del mundo griego de la extraordinaria maquinaria del Imperio, en fuerte contraste con la constante referencia al pasado de independencia griego y sus grandes logros culturales. La institución de la escuela como vehículo de la *paideía* tradicional y transmisora de la admiración por esa herencia, juega un papel determinante en la importancia que alcanzó tal movimiento cultural, y en la influencia y prestigio que los sofistas disfrutaron en

todos los órdenes sociales.

La organización del presente trabajo parte de cuestiones generales, que permitan situar al autor en su época y den cuenta de su biografía y producción literaria, al mismo tiempo que se trata brevemente el género de la ékfrasis al que pertenece la obra. A continuación se procede al análisis concreto de las *Imágenes*, partiendo del prólogo, en la idea de que éste nos proporcionará los principios ideológicos, la motivación y la finalidad que persigue Filóstrato en esta obra. A continuación hemos analizado con detenimiento un número de *ecphraseis*, diferenciadas en dos grupos: el mundo infantil y cuadros con mujeres. Este análisis nos ha permitido formular la parte más teórica del trabajo que se plantea asuntos cómo la función y participación del lector en la obra, la constante intertextualidad, y la oposición *logos* / imagen en la obra.

Se trata, sin duda, de una obra de muy singular importancia, cuyo alcance se comprende por la pervivencia del texto tras la Antigüedad, por constituir una interesante fuente de estudios iconográficos, y por la singularidad en sí del propio texto que permite el análisis desde una perspectiva más actual acerca de la intertextualidad y la relación hermenéutica entre lector y obra.

ÍNDICE

Introducción general. (pp 3-7)

Índice (pp. 8-9)

I. Introducción al autor, la época y el género de la *écphrasis*.

I. A. Biografía de Filóstrato. (pp. 12-31)

I. B. La Segunda Sofística: significación y repercusiones. (pp. 32-47)

I. C. Obra literaria de Filóstrato. (pp. 48-62)

I. D. El género de la *écphrasis* (ἐκφρασις). (pp. 63-85)

I. D. 1. Definición de *écphrasis*. (pp. 63-8)

I. D. 2. La *écphrasis* en la obra de Filóstrato. (pp. 69-76)

I. D. 3. La función de la *écphrasis*. (pp. 77-82)

I. D. 4. Las interpretaciones. (pp. 83-5)

II. Iconografía y descripción literaria. Relación entre imagen pictórica y narración mítica.

II. A. Análisis del prólogo. (pp. 86-109)

II. B. Análisis pormenorizado de *ecphraseis* de cuadros míticos concretos descritos en las *Imágenes*.

II. B. I. EL MUNDO INFANTIL. (pp. 110-4)

II. B. I. 1. Nacimiento de Hermes. (pp. 115-44)

II. B. I. 2. Crianza de Aquiles. (pp. 145-75)

II. B. I. 3. El nacimiento de Píndaro. (pp. 176-90)

II. B. I. 4. Grupos de Erotes. (pp. 191-218)

II. B. I. 5. Otros grupos de figuras infantiles de la mitología. (pp. 219-33)

II. B. II. EL MUNDO FEMENINO. (pp. 234-7)

II. B. II. 1. Perseo y Andrómeda. (pp. 238-68)

II. B. II. 2. Ariadna. (pp. 269-92)

II. B. II. 3. Sémele. (pp. 293-310)

II. B. II. 4. Casandra. (pp. 311-27)

II. B. II. 5. Pasífae. (pp. 328-46)

II. C. El lector de la obra. (pp. 347-60)

II. D. Relaciones intertextuales. (pp. 361-92)

III. Conclusiones. Filóstrato ante la imagen. (pp. 393-415)

IV. Bibliografía. (pp. 416-31)

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mencionar con agradecimiento a mi director de tesis, Dr. Carlos García Gual, por el sugerente tema propuesto y sus aportaciones a lo largo de la elaboración del trabajo.

También al Dr. Alberto Bernabé Pajares, por su aliento y ayuda en los momentos difíciles.

“ La humanidad no es una especie, sino una tradición.
El individuo consiste en una tradición y fuera de ella no es nada.”

J. ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*.

I. INTRODUCCIÓN AL AUTOR, LA ÉPOCA Y EL GÉNERO DE LA *ÉCPHRASIS*.

I. A. Biografía de Filóstrato.

A la hora de recabar información sobre la vida de este escritor, dos son los problemas esenciales con los que nos encontramos: por un lado, identificar a nuestro autor entre los varios Filóstratos que se dedicaron a la actividad literaria y establecer las relaciones de parentesco entre ellos, y por otro, la adjudicación de las obras que bajo el nombre de Filóstrato han llegado hasta nosotros a uno u otro miembro de esta familia.

Desafortunadamente, contamos con una información poco fiable para determinar con seguridad ambas cuestiones, y de hecho, la investigación que se ocupa de ellas se encuentra actualmente y desde hace algún tiempo en una situación estacionaria mientras no aparezcan nuevos testimonios significativos.

Las fuentes de que disponemos que nos proporcionan información a este respecto son las siguientes:

- El léxico bizantino *Suda* (s. X), que dedica un artículo a los miembros de esta familia que se distinguieron por su actividad literaria.
- Una mención en la obra del PS-MENANDRO *Περὶ Ἐπιδεικτικῶν*.
- Un epítome anónimo de las *Vidas de los sofistas*, en el *Códice Vaticano*.

A estas fuentes externas hay que sumar las referencias de los propios autores en sus obras, ya sea a parientes, ya a otras obras del mismo autor. (Las encontramos en *Vidas de los sofistas* y en el segundo grupo de las *Descripciones de cuadros*).

De estas fuentes, es el léxico *Suda* la que nos proporciona una noticia más amplia, aunque escasamente fiable. Ciertamente, encontramos en él referencias cronológicas difícilmente sostenibles, confusas relaciones de parentesco y otros elementos que hacen sospechosa esta fuente, como no han dejado de señalar los estudiosos que se han dedicado al análisis de la información que presenta. Junto a los datos dudosos, o francamente erróneos, encontramos también información valiosa, siendo el resultado de todo ello que si bien utilizamos con cautela esta fuente, no podemos dejar de depender de ella.

El artículo que en el léxico¹ aparece menciona a tres autores de nombre Filóstrato emparentados entre sí, atribuyéndoles una serie de obras. Este léxico cita en primer lugar, a Filóstrato, hijo de Filóstrato el de Vero (Φιλόστρατος, Φιλοστράτου τοῦ καὶ Βήρου), siendo, sin embargo, el segundo en orden cronológico de los tres Filóstratos aquí mencionados. El *Suda* introduce un breve comentario para dar cuenta de la mayor importancia de este miembro de la familia, declarando que debe situársele en primer lugar (πλὴν πρῶτος ὀφείλει κεῖσθαι), como de hecho hace el propio autor anónimo del léxico en su noticia.

A este Filóstrato, hijo de Filóstrato, adjudica el léxico la mayoría de las obras conservadas, considerándole autor de las *Cartas eróticas*, de los *Descripciones de cuadros*, del *Heroico*, de *Vida de Apolonio de Tiana*, y de *Vidas de los Sofistas*. De las obras que actualmente conforman el *Corpus Philostrateum* no se le atribuyen únicamente el *Gimnástico* y el *Nerón*. Estas dos piezas se consideran en el artículo del léxico obra del primer Filóstrato en orden cronológico, hijo de Vero, y padre del anterior Filóstrato

¹ Para un estudio detallado del artículo del léxico, y de las demás fuentes con las que contamos, vid. F. SOLMSEN, s. v. *Philostratos*, PAULY-WISSOWA, *RE*, XX,1, 1941, coll.124-77.

(Φιλόστρατος ὁ πρῶτος, υἱός Βήρου, πατήρ δὲ τοῦ δευτέρου Φιλοστράτου).

Este segundo Filóstrato en orden cronológico y primero en importancia es sin duda el que recibe en Filología el apelativo de *El Viejo*, autor del primer grupo de *Descripciones*, obra que aquí nos interesa especialmente. El léxico *Suda* atribuye una obra homónima al tercer Filóstrato, hijo de Nerviano. Posiblemente nos encontramos aquí con el autor de la segunda colección de cuadros, colección que suele incluirse como libro III en las ediciones de las *Descripciones* de Filóstrato el Viejo. En el proemio de este tercer libro el propio autor indica que un pariente suyo, con el que comparte el mismo nombre, escribió con anterioridad otra obra de descripciones de cuadros². Así, este tercer Filóstrato sería el denominado tradicionalmente *El Joven*.

Como se ha dicho con anterioridad, las noticias que el *Suda* proporciona sobre el parentesco y la cronología de estos tres personajes son oscuras, mezclándose datos verosímiles y otros de escasa fiabilidad. Nos dice que Filóstrato, hijo de Filóstrato, (es decir, Filóstrato el Viejo), que ejerció su carrera sofística en tiempos de Severo, es hijo de Filóstrato, hijo de Vero, que vivió en época de Nerón. La gran distancia que separa a padre e hijo en el tiempo (más de un siglo) hace poco creíble esta cronología. El origen de este error se halla probablemente en el hecho de que a Filóstrato, hijo de Vero, se le atribuye un diálogo que lleva por nombre *Nerón*. Fácilmente, en algún momento de la transmisión de estas noticias biográficas, se ha podido deducir del título de esta obra que el padre de Filóstrato el Viejo vivió en época de Nerón³.

² *Im.* III,2

³ *Vid.* G. ANDERSON, *Philostratus. Biography and Belles-Lettres in the Third Century A.D.*, Londres 1986, 292-3; --, *The Second Sophistic. A cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres 1993.

Por el contrario, las referencias cronológicas que el artículo del léxico bizantino nos ofrece para situar a Filóstrato el Viejo, se corresponden con las noticias que nos dan otras fuentes. Así, su actividad sofística abarca, según el *Suda*, desde la época de Severo, hasta la de Filipo el Árabe, uno de los emperadores que ocuparon el gobierno imperial durante los años de la anarquía militar. Se ha situado el nacimiento de Filóstrato en algún momento de la década que comprende los años 160-170. Así, Filóstrato contaría con aproximadamente treinta años al comienzo del gobierno de Septimio Severo, alcanzando la cincuentena bajo Caracalla, edad en la que su prestigio habría llegado a ser más que suficiente para encontrarse en la corte del emperador y pertenecer al círculo de Julia Domna, al que el propio autor reconoce pertenecer⁴. Si aceptamos el reinado de Filipo el Árabe como límite último de la vida de nuestro autor, esto significaría que habría llegado a vivir unos ochenta años. Pero una dilatada vida no es argumento suficiente para rebatir la noticia del léxico, sobre todo si no tenemos un testimonio aceptable que contrastar.

Los tres sofistas de los que nos da noticia el léxico, y por lo tanto también el autor de los *Cuadros*, son naturales de Lemnos. Sin embargo, al autor de la mayor parte del *Corpus Philostrateum* se le conoce como Filóstrato *el Ateniese*, diferenciándole así de su pariente más joven al que se denomina *el Lemnio*. El que a pesar de sus orígenes en Lemnos se le relacione con Atenas se debe a que fue en esta prestigiosa ciudad (la más importante junto con Roma para la actividad sofística) donde ejerció su profesión. También tuvo ocasión de demostrar sus capacidades sofísticas en Roma, donde probablemente entró en contacto con la familia imperial a través de uno de sus maestros, Antípatro de Hierápolis, que fue nombrado

⁴ Filóstrato, VA, I,3: " μετέχοντι δέ μοι τοῦ περὶ αὐτὴν κύκλου - καὶ γὰρ τοὺς ῥητορικοὺς πάντα λόγους ἐπεΐνει καὶ ἡσπάζετο κτλ."

preceptor de los hijos de Septimio Severo, e incluso llegó a ser Secretario Imperial (*ab epistulis*) del emperador⁵. Este Antípatro es el destinatario de uno de los escritos del padre de Filóstrato, el anterior sofista de Lemnos también llamado Filóstrato. Que ambos, el padre de Filóstrato y Antípatro, pertenecieran a la misma generación parece probable, tal como Bowersock⁶ propone en su obra.

Además de Antípatro, podemos considerar a Hipódromo de Tesalia, Damiano de Éfeso, y Proclo de Naucratis también maestros de Filóstrato, por las referencias que el propio autor nos da. A Proclo de Naucratis⁷ es a quien Filóstrato más claramente denomina su maestro, mientras que las referencias a los otros dos en su obra *Vidas de los Sofistas* son más vagas en lo que respecta al tipo de relación que mantuvo con ellos. Sí dice claramente que visitó a Damiano en la ciudad de Éfeso⁸, en la que residía, cuando el sofista contaba ya cierta edad, y que éste le recibió en tres ocasiones. Son varias, asimismo, las oportunidades en las que Filóstrato da una información sobre algún otra figura de la Segunda Sofística, basándose en lo que ha escuchado directamente de Damiano⁹. Hipódromo de Tesalia¹⁰ ocupó la cátedra de retórica de Atenas,

⁵ Elio Antípatro de Hierápolis pertenecía a una importante familia de Frigia y fue uno de los sofistas que mayor importancia adquirió en su relación con la casa imperial. Aparte de ser preceptor de los príncipes Caracalla y Geta, y de ocupar el puesto de *ab epistulis*, como ya se ha mencionado, fue nombrado cónsul y gobernador de Bitinia. Contamos con otros testimonios de su influencia en la casa imperial, como la participación de Septimio Severo en el compromiso de su hija (Vid. *Vidas de los Sofistas*, II, 610), y una inscripción proveniente de Éfeso en la que se recogen unas palabras amistosas del emperador Caracalla hacia él (*Forschungen in Ephesos* 2, no.26, p126, ll.18-19). Dada esta posición, no es extraño que fuera con su ayuda que Filóstrato entró en contacto con la casa imperial, como propone G.W. BOWERSOCK. Para una mayor información sobre las actividades de Antípatro vid. G.W. BOWERSOCK, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford (1969), y (ed.) *Approaches to the Second Sophistic*, Pennsylvania, 1974 (Apéndices), y la propia obra de Filóstrato, *Vitae Sophistarum*, 606-8, 610, 611, y 614.

⁶ G. W. BOWERSOCK, *op. cit.*, 3.

⁷ Vid. VS, 602-5, y 617.

⁸ Vid. VS, 605-7.

⁹ Vid. VS, 582 y 583.

¹⁰ Vid. VS, 615-20.

donde probablemente le conoció Filóstrato. Excepto a Damiano , al que conoció en Éfeso cuando era maestro, a los demás debió de conocerlos también en la propia Atenas. Aparte de las noticias que sobre estos sofistas nos facilita la obra de Filóstrato, nuestro conocimiento de ellos es muy limitado. Sí sabemos, empero, que fueron alumnos todos ellos de Adriano de Tiro¹¹ , a su vez uno de los grandes discípulos de Herodes Ático¹² . Se trata, por lo tanto, de sofistas de importancia, a pesar de los escasos testimonios que nos han quedado de ellos.

En lo que a su formación se refiere, como hemos visto, Filóstrato siguió los pasos que cualquier aspirante a sofista, o cualquier joven que esperase tener una carrera política, u ocupar un puesto notable en su comunidad debía observar. La formación con uno o varios sofistas, y los viajes por los centros de actividad de estos personajes afamados era la última etapa de la educación superior en época de Filóstrato, como más adelante se verá al ocuparnos del ámbito propio de la Segunda Sofística.

Por otra parte, hemos visto que según el léxico *Suda*, Filóstrato es hijo de un sofista, y suegro y tío a la vez de otro miembro de la misma profesión. En este caso concreto, no es de demasiada relevancia esclarecer los exactos lazos de parentesco que unían a Filóstrato con estos dos miembros de su familia. Lo que nos interesa destacar es el hecho de que nuestro autor pertenece a una familia en la que se dieron varios sofistas. Esta circunstancia coincide perfectamente con una tradición repetida en la mayoría de las familias de la zona este del imperio. La razón es sencilla: la

¹¹ Adriano de Tiro ocupó tanto la cátedra de Atenas , como la de Roma, lo que da idea de su prestigio. *Vid.* VS, 585-90. Para las diferentes identificaciones que se han propuesto sobre este sofista, *vid.* J. SCHWARTZ, *Biographie de Lucien*, Bruselas 1985; C.P.JONES, "Two Enemies of Lucian" *GRBS* 13 (1972) 475 ss.

¹² El lugar central que Herodes Ático ocupa en las *Vidas de los Sofistas*, desde su dedicatoria y de forma recurrente en el resto de la obra, se aprecia especialmente en el abundante espacio que Filóstrato consagra a este sofista. *Vid.* VS, 545-66, y *passim*.

carrera sofística, con sus altos costes (ni la asistencia a las clases de ilustres maestros, ni los viajes por diferentes centros sofísticos eran baratos, tampoco el tiempo necesario para cultivarse), era patrimonio de las familias más adineradas¹³ de la zona este del imperio. En este ámbito existía la riqueza y la tradición retórica necesarias para formar nuevos sofistas, y en general a todo miembro de las clases altas. En el apartado dedicado al análisis del movimiento denominado Segunda Sofística, se examinará adecuadamente la relación entre el desarrollo económico de las ciudades orientales del imperio, y el auge de la actividad sofística.

El ejercicio de su profesión llevó a Filóstrato a la ciudad de Roma, allí entró en los círculos imperiales y se nos presenta a sí mismo¹⁴ como miembro del círculo de la emperatriz Julia Domna, madre de Caracalla. Mucho se ha discutido sobre la importancia real de dicho círculo, y sobre las figuras de renombre que a él pertenecieron. Como reacción a la excesiva imaginación con la que llegó a considerarse dicho grupo de intelectuales, incluso se dudó de la propia existencia de éste. Tal extremo es exagerado, sobre todo porque contamos con dos fuentes antiguas que mencionan esta agrupación de intelectuales. Una de ellas es el propio Filóstrato, y no hay motivos para dudar de su veracidad. Otra es Dión Casio.

Si acudimos a la obra de Filóstrato, dos son los pasajes en los que hace referencia al grupo de personas cultivadas que rodearon a la emperatriz. Junto a éstos, disponemos también del testimonio de una carta dirigida por Filóstrato a la emperatriz Julia, en la que se evidencian los intereses literarios que orientaban dicha

¹³ Entre el gran número de sofistas que Filóstrato recoge, sólo hay tres que no provengan de una familia adinerada y bien situada socialmente: Segundo de Atenas (VS., 544-5), hijo de un carpintero; Apolonio de Naucratis, (VS, 599-600), asalariado de una familia en Macedonia de no buena situación; y Quirino de Nicomedia, (VS, 620-1), del que sólo se nos dice que su linaje no era ni ilustre digno de especial mención.

¹⁴ *Vid.* nota 4.

relación.

El primer pasaje lo encontramos al comienzo de la *Vida de Apolonio de Tiana*¹⁵, donde claramente se incluye el autor en el grupo de acompañantes de Julia Domna, y señala esta circunstancia como motivo de la redacción de dicha obra, ya que fue un encargo de la segunda esposa de Septimio Severo lo que determinó a nuestro autor a una nueva redacción y publicación de los ensayos existentes sobre la figura de Apolonio¹⁶. Es en este pasaje donde se emplea el término κύκλος para referirse a este conjunto de intelectuales.

El segundo pasaje aparece en las *Vidas de los Sofistas*¹⁷, a propósito de la biografía de Filisco de Tesalia. Es curioso que en esta ocasión utilice los términos φιλόσοφος y γεωμέτρης, para referirse a los componentes del círculo, y no haga referencia alguna a rétores o sofistas. Podría considerarse que encontramos aquí un uso poco escrupuloso de la palabra φιλόσοφος (como era corriente, por lo demás, en la época) referida aquí tanto a sofistas como filósofos. Sin embargo, esto es sospechoso, sobre todo en un autor que al comienzo de esta misma obra¹⁸ se ha dedicado a matizadas diferenciaciones entre filósofo y sofista, como no podría ser menos en un momento en que no se puede dudar de la rivalidad entre ambos por la preeminencia en la educación superior¹⁹.

¹⁵ Vid. nota 4

¹⁶ Para más información sobre las fuentes con las que Filóstrato dice trabajar y las discrepancias sobre su existencia real, vid. A. BERNABÉ *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana* (introd. a su trad.), Madrid 1992; J. MILLER s.v. *Apollonius von Tyana*, PAULY-WISSOWA, RE, II,1, 1986; E. MEYER, "Apollonius von Tyana und die Biographie des Philostratos", *Hermes* 52 (1917) 372 ss.

¹⁷ VS, II, 622: προσρυείς τοῖς περὶ τὴν Ἰουλίαν γεωμέτραις τε καὶ φιλοσόφοις.

¹⁸ Vid. VS, I, 480-1.

¹⁹ Más adelante, en la sección dedicada a la Segunda Sofística, se tratará con detenimiento esta rivalidad y la distinción entre filósofos y sofistas. Vid. H.I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, París 1908 (también trad. española, Buenos Aires 1965); B.A. KIMBALL, *Orators and Philosophers: a History of the Idea of Liberal Education*, Nueva York 1986; B. COLPI, *Die Paideia des Themistocles: ein Beitrag zur Geschichte der Bildung in 4. Jr.u.Chr.*, Frankfurt 1987.

Quizá las circunstancias que rodean este segundo pasaje le han parecido a Filóstrato no demasiado plausibles, de manera que ha evitado señalar a los sofistas como acompañantes de Julia Domna en este episodio. Ciertamente, en esta ocasión la emperatriz apoya a un sofista, Filisco, que rechaza hacerse cargo de algunas liturgias que su ciudad le propone, propias de su condición de personaje adinerado y notable. Esto le convierte en un ser bastante poco digno de elogio a los ojos de Filóstrato, que en otros muchos casos alaba la generosidad con la que famosos sofistas han aceptado gustosos estas obligaciones.

Resulta, por otra parte, llamativo que en este pasaje nuestro autor no haga referencia alguna a su pertenencia a dicho círculo. Desde luego, dicha referencia no era obligada, pero tal vez sea su ausencia más significativa de lo aparente. La relación de Filóstrato con el círculo de la emperatriz corresponde a una época anterior a la redacción de las *Vidas*, ya que se supone que cuando Filóstrato se dedica a la composición de esta obra, Julia Domna ya se había suicidado²⁰. Sin embargo el que su pertenencia a dicho círculo no sea actual, no justifica su absoluto mutismo acerca de esta antigua relación con la corte imperial. Tal vez, esa referencia no la considerase oportuna, simplemente, o las circunstancias de la propia muerte de Caracalla y Julia Domna habían convertido toda antigua relación con ellos en una memoria que no se deseaba demasiado desempolvar.

El testimonio de estos dos pasajes en la obra de Filóstrato es el único del que disponemos para identificar a alguno de los

²⁰ La emperatriz Julia Domna se suicida en el año 217. La fecha final de la composición de las *Vidas* se situó durante mucho tiempo entre los años 230 y 238. Aunque actualmente se han hecho diversas sugerencias sobre el tema. Para este asunto *vid.* G.W. BOWERSOCK, *op. cit.*, 6-8; G. ANDERSON, *op. cit.*, 297-9 (apéndice 2); I. AVOTINS, "The Date of the Recipient of the *Vitae Sophistarum*", *Hermes* 106 (1978), 242; *Vid.* M.C. GINER SORIA, *Vidas de los Sofistas* (trad. introd. y notas), Madrid 1982.

miembros del círculo. La pertenencia de Filóstrato el Viejo ya hemos visto cómo es reconocida por él mismo, y a éste sólo podemos añadir, de forma comprobada, la figura del sofista Filisco de Tesalia. Fuera de estos dos sofistas, cualquier atribución es arbitraria y carece de apoyo mientras no se descubran nuevos testimonios. Es sorprendente el contraste entre la escasez de información fiable de que disponemos para hablar de los miembros de dicho grupo, y los numerosos intelectuales de la época que han propuesto los estudiosos del tema, careciendo de toda base a la hora de establecer la pertenencia al círculo de Julia Domna²¹. Los miembros²² que se consideraron pertenecientes al κύκλος fueron: los historiadores Dión Casio y Mario Máximo; los médicos Sereno Sammónico y Galeno; el poeta Oppiano, Gordiano I, Aspasio de Rávena, Antípatro de Hierápolis y Claudio Eliano; los abogados Papiniano, Ulpiano y Pablo; y, por supuesto, Filóstrato. Sorprendentemente, del otro personaje del que sí tenemos un testimonio fehaciente en cuanto a su pertenencia al círculo, nada se nos dice.

El tercer y último testimonio que Filóstrato nos ofrece sobre su relación con Julia Domna y el círculo en torno a ella constituido, tiene forma epistolar. Se trata de una de las cartas atribuidas a nuestro autor que encontramos en el *Corpus Philostrateum*²³. Esta carta va dirigida a la propia emperatriz Julia Domna, y en ella encontramos ciertas consideraciones sobre la sofística y su enfrentamiento con la filosofía, apreciaciones que Filóstrato expone a raíz de lo que parece ser un intercambio de

21 G. W. BOWERSOCK, en su libro *Greek Sophists in the Roman Empire*, dedica un capítulo al estudio minucioso de este círculo, en el que trata pormenorizadamente tanto la configuración de una tradición falsa sobre este grupo de intelectuales, como los testimonios fiables que sobre dicho círculo existen. Vid. G.W. BOWERSOCK, *op. cit.*, 101-9.

22 Vid. K. MÜENSCHER, "Die Philostrate", *Philologus*, supl. 10 (1907) 469-558.

23 Filóstrato, *Ep.*, 73.

opiniones sobre la materia entre Julia Domna y el autor.

La autenticidad de la carta es un asunto debatido. Para algunos²⁴ se trata de una carta espúrea, con evidentes errores de cronología. Para otros²⁵ es un testimonio veraz de los intereses que ocuparon a los miembros del círculo de la emperatriz. Sea como fuere, esta carta no aporta ninguna información novedosa sobre la existencia del círculo en sí, ni sobre los miembros que lo conformaron. En el caso de considerarla auténtica, su contenido es más sugerente en lo que se refiere a las ideas que Filóstrato expone sobre el arte sofístico.

En cuanto a la información que nos suministra Dión Casio²⁶, ésta es especialmente interesante por dos motivos. En primer lugar porque supone una fuente independiente de Filóstrato que nos confirma la existencia del círculo de Julia Domna. Además, facilita una información que no recogía Filóstrato. Ciertamente, Dión Casio atribuye el interés de Julia Domna por la filosofía y sofística a la disminución de su poder en los asuntos políticos, debido a la influencia de Fulvio Plauciano, prefecto de la guardia, que se convirtió en una figura que hacía sombra a la propia emperatriz. Este hecho nos proporciona una fecha aproximada de la formación de dicho círculo : 190-200 d.C.

Que el círculo de Julia Domna no fue probablemente de tanta importancia como se llegó a pensar, ha sido suficientemente argumentado por Bowersock en el libro ya citado. Pero entendemos que la carencia de influencia de la emperatriz no era tan absoluta,

²⁴ Es el caso de la tesis sostenida por G.W.BOWERSOCK, *op. cit.*, 104-5. Le sigue A. BERNABÉ, *op. cit.*, 15.

²⁵ Rebate a Bowersock R.J. PENELLA "Philostratus' Letter to Julia Domna", *Hermes* 107 (1979)161-8. También hacen observaciones contrarias a las conclusiones de Bowersock C.P. JONES, *Plutarch and Rome*, Oxford 1971, 131-2; M. GELZER, *Gnomon* 43 (1971) ; H. GÄRTNER, *Der kleine Pauly* IV (1972). Vid. también G. ANDERSON, "Putting Pressure on Plutarch: Philostratus, Epistle 73", *CPh* 72 (1977).

²⁶ D.C., LXXV 15, 6-7.

como para que no hubiera personajes con ambición en su entorno. No podemos estar del todo de acuerdo con las afirmaciones que Bowersock realiza al final del capítulo dedicado al círculo de Julia Domna²⁷. Ciertamente, Filóstrato no nos da noticias de otros sofistas, aparte de Filisco de Tesalia, que hubieran alcanzado puestos de responsabilidad gracias a la mediación de la emperatriz. Pero es un hecho que Filisco sí consiguió la cátedra de Atenas con su ayuda, y aunque Filóstrato deja entrever en la biografía que dedica a dicho sofista que Caracalla hubiese preferido que no ocupara tal cátedra, no se la retiró, aunque no había nada que se lo impidiera. Es decir, Caracalla concede una cátedra excepcional a un sofista que no conoce (y que luego le desagradará) fiado en el juicio y la recomendación de su madre. Si esto no es influencia quizá debería redefinirse la palabra. De todas maneras, que no tengamos más casos como el de Filisco transmitidos por Filóstrato no quiere decir que no los haya habido; los testimonios *ex silentio* son siempre armas de doble filo.

Ciertamente, Julia Domna vivía un momento de pérdida de poder cuando se constituyó este círculo, según nos cuenta Dión Casio. Pero esta disminución en su poder no significa que dejase de ser ni esposa de emperador, ni madre de futuro emperador. Un personaje así no podía pasar inadvertido (ni seguramente ella lo permitiría) a cualquier buscador de favores en las altas esferas. Pero una emperatriz no está nunca al alcance de cualquiera, de sofistas de segunda y filósofos de alquiler, por mucho que lo hubieran deseado. No hay duda de que las grandes figuras intelectuales de su tiempo ,

27 Las palabras concretas de BOWERSOCK son : "... But great and ambitious men of the age did not settle down to diverting an empress. Fame and fortune lay more obviously elsewhere. Most of the persons in Julia's κύκλος will have been lesser philosophers and sophists, whose name, if we had them, would be unfamiliar to us. Her philosophers cannot have been much different from those minor practitioners ridiculed by Lucian in his essay on hired philosophers in the houses of the rich and powerful. Such was the circle of Julia Domna", *op. cit.*, 109.

aquellas que a la práctica sofística (o de otro género) unían una carrera política, y que ocupaban altos puestos de gran responsabilidad y dedicación, poco podían esperar ya de la ayuda de una emperatriz. Pero éstos eran los menos. Y en todo caso no hay que olvidar que en la corte imperial los favores y las desgracias estaban sujetos al capricho de quien en ese momento ocupase el gobierno. Ante una precariedad tan grande, ninguna amistad era en principio innecesaria (igual que podía resultar, en un momento, peligrosa).

¿Puede considerarse a Filisco, que ocupó la cátedra de Atenas, y a Filóstrato, al que se le otorgó un puesto de importancia en la misma ciudad, como veremos, personajes de escasa importancia?. No parece ni adecuado, ni posible.

Por otra parte, habría que plantearse una nueva cuestión para comprender el verdadero significado del grupo de intelectuales del entorno de la emperatriz: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de κύκλος?. ¿Se trata de un grupo, estable en el número e identidad de sus componentes, que acompañaba en todo momento a la emperatriz?. ¿O más bien su composición varía con el tiempo, según las ocupaciones de cada uno? Tal vez algunos de sus componentes eran permanentes en su relación con la emperatriz, mientras que otros simplemente acudían en ocasiones concretas, respondiendo a la llamada de la emperatriz por algún asunto en el que era apreciada su opinión. Tal vez la relación podría limitarse en ocasiones a un contacto epistolar, como el que unió a emperadores y sofistas²⁸.

Por último, parece que las cuestiones que pudieran tratarse en dicho círculo para entretenimiento de la emperatriz serían de escaso interés para un sofista de gran formación, según el juicio de Bowersock. Aceptando que la carta 73 atribuida a Filóstrato sea

²⁸ Ejemplo de esta correspondencia entre emperadores y sofistas son las cartas intercambiadas entre Arístides y los emperadores Marco Aurelio y Cómodo.

auténtica (y no son pocos los estudiosos que así opinan, como ya se ha indicado con anterioridad), ésta proporcionaría un buen ejemplo de la materia con que se entretendría la emperatriz en espera de la caída en desgracia de Plauciano. Su asunto no difiere en mucho de las cuestiones que apasionaban a los eruditos del momento, cosa que puede confirmarse con un vistazo a los temas en que se basaban las declamaciones de los más afamados sofistas, o que ocupaban los escritos de renombrados escritores de la época.

Antes de esta estancia en Roma, en la que entró en contacto con el grupo de la emperatriz, Filóstrato había desarrollado su actividad profesional en Atenas, según la información que nos da el *Suda*²⁹, y que en este caso parece bastante de fiar. Sin duda Atenas constituía un centro de gran atracción para todo aquel que se dedicara a los asuntos de la educación superior en esta época, y, como ya se ha visto anteriormente, Filóstrato entró en relación con sus maestros probablemente en esta ciudad.

La relación de Filóstrato con Atenas no se limita a su labor como sofista, sino que desempeñó un cargo de importancia en la administración, como se deduce de un documento epigráfico³⁰ en el que aparece un tal Flavio Filóstrato en el cargo de hoplita general, en una fecha aproximada a 220³¹. Este cargo administrativo estaba relacionado con el de arconte epónimo, y sus obligaciones eran de carácter cívico y religioso (entre otras la supervisión del abastecimiento de grano, mercados y embarcaciones), aunque la totalidad de las funciones que tal cargo implicaba, queda aún por

29 "Φιλόστρατος, Φιλοστράτου τοῦ καὶ Βήρου,(...) σοφιστεύσας ἐν Ἀθήναις, εἵται ἐν Ῥώμῃ"

30 Vid. J.S.TRAILL, "Greek Inscriptions honoring Prytaneis", *Hesperia* 40(1971).

31 La información que G.ANDERSON suministra en *Philostratus .Biographie...*, 5-6, contradice esta fecha, ya que él propone que tal cargo lo ocupó Filóstrato durante el reinado de Septimio Severo, por lo tanto en algún momento entre 193-211.

establecerse de forma concreta. Como G.Anderson sugiere³² , tal cargo parece el adecuado para un erudito de intereses anticuarios, ya que en él se plasma la visión cívico-religiosa de la comunidad, representativa de la antigua polis griega.

Aparte de este cargo, resulta bastante verosímil que Filóstrato acompañara a Septimio Severo en la campaña a la que éste se dedicó en 208. Esto se deduce de las noticias que nuestro autor nos proporciona en su obra sobre el océano occidental, noticias que transmite, y así lo hace constar, como testigo presencial . Aunque este conocimiento de tierras lejanas bien puede deberse no tanto a su relación con la corte, como a su profesión sofística, que implicaba viajes por las diversas ciudades del Imperio³³ .

La llegada de Caracalla al trono imperial, tras la muerte de Septimio Severo, no sabemos si afectó a la posición de Filóstrato en su relación con la corte. Es un hecho a tener en cuenta la pérdida del favor imperial que sufrió su maestro Antípatro a la llegada al poder de Caracalla³⁴ . Sin embargo, de esto no se deduce necesariamente que Filóstrato acompañara en su suerte a su admirado y famoso maestro. Aunque probablemente nuestro autor le debió a Antípatro

³² G.ANDERSON, *op. cit.*, 6

³³ Si bien es cierto que la actividad sofística implicaba desplazamientos usuales, éstos solían circunscribirse a las ciudades de la zona oriental del Imperio que constituyan centros sofísticos de interés, normalmente por la presencia en ellas de grandes figuras de la sofística y la consiguiente concentración de discípulos. El conocimiento del océano occidental escasamente puede relacionarse con estos intereses estrictamente profesionales de Filóstrato, mientras que sí encontraría una justificación en las campañas de Septimio Severo y sus hijos. De la presencia de sofistas en las campañas imperiales tenemos diversos ejemplos, éste es el caso de Heliodoro ante Caracalla, en territorio celta (*Vid.* Filóstrato, VS, II,625) , y el de Herodes Ático ante Marco Aurelio en Panonia (*idem*, II,560).

³⁴ La causa de esta caída en desgracia de Antípatro de Hierápolis ante Caracalla se encuentra en una carta que el sofista remitió al emperador con motivo de la muerte de Geta, el otro hijo de Septimio Severo y hermano de Caracalla. Esta carta la interpretó el emperador como un reproche a su conducta, ya que ordenó el asesinato de Geta , acusándole de conspirar en contra de él. Ciertamente, Antípatro en su misiva se dolía de la muerte de Geta y del enfrentamiento entre ambos hermanos, de los que había sido tutor. Es muy probable que dicho enfrentamiento fuera considerado por el sofista como una prueba del fracaso de su labor pedagógica. Filóstrato narra este episodio en VS, II,607.

su presentación en la corte, Filóstrato tuvo tiempo de hacerse con relaciones propias, y no depender de forma absoluta de su mentor. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que Filóstrato tenía un vínculo personal con la emperatriz (al menos, la tuvo en algún momento, si consideramos que su pertenencia al círculo pudo no ser permanente, como ya se ha comentado anteriormente), y Julia Domna seguía siendo madre de Caracalla.

Hay un dato que quizá indique que la situación de Filóstrato no varió en lo esencial. En el pasaje aludido anteriormente de las *Vidas*³⁵, en el que autor narra el episodio de Filisco de Tesalia, se nos cuenta cómo a este sofista el emperador Caracalla le retira los beneficios de la exención de servicios públicos de que disfrutaban muchos afamados sofistas. A propósito de esto, introduce Filóstrato una referencia curiosa. Afirma que a pesar del comportamiento despreciativo en esta ocasión de Caracalla hacia los sofistas, con posterioridad el emperador libró a Filóstrato de Lemnos de las mismas cargas cívicas en reconocimiento de una declamación que realizó cuando contaba veinticuatro años. Se suele identificar a este Filóstrato de Lemnos con el pariente más joven de nuestro Filóstrato que el léxico *Suda* menciona. Si esto fuera así, Filóstrato contaría con un apoyo más en las buenas relaciones con el emperador, que de tal manera manifestó su admiración y simpatía hacia un miembro de la familia de Filóstrato.

Sin embargo, la relación de parentesco supuesta entre el Filóstrato objeto de nuestro estudio, y el Filóstrato Lemnio aquí mencionado, no está del todo clara. Ciertamente, llamándose Filóstrato, y procediendo de Lemnos, de donde la familia de nuestro Filóstrato era oriunda, la probabilidad de que se trate de un pariente de Filóstrato es grande. El que encontremos a un nuevo y joven

³⁵ *Vid.* VS, II, 623.

sofista en el seno de una familia de sofistas, es un hecho coherente con la tradición de este momento del imperio. Pero en ningún momento, de las varias veces que menciona a este sofista³⁶, dice explícitamente Filóstrato que guarde parentesco alguno con él. Sólo al final de la obra justifica que no haya hablado de tres sofistas de excelentes cualidades debido a su amistad con ellos. Estos tres personajes son Apsines de Fenicia, Nicágoras de Atenas y Filóstrato de Lemnos. Pero el grado de amistad que guarda con cada uno no se aclara, y en ningún momento se habla de parentesco. Es cierto que Filóstrato puede no haber hecho ninguna declaración al respecto porque lo consideraba evidente, ya que en su momento esto era un lazo de sobra conocido para el lector de su obra. Puede ser, y es bastante verosímil, pero si nos atenemos a lo estrictamente documentado, no podemos apoyar esta relación de parentesco con ningún testimonio de Filóstrato, aunque haya autores que dan por hecha esta identificación sin mayores escrúpulos³⁷.

Por otra parte, en el sugerente trabajo en el que Solmsen³⁸ argumenta a favor de que el autor de la *Vida de Apolonio de Tiana* es el mismo que el que escribió el *Heroico* y el *Nerón*, encontramos un apoyo a la hora de afirmar que entre nuestro autor y el emperador Caracalla existía una relación buena. Según F. Solmsen la *Vida de Apolonio* satisface por un lado a la emperatriz Julia Domna, al ver reflejada la vida de Apolonio de Tiana con la importancia que considera adecuada, objetivo que le movió a encargarse la realización de esta obra a Filóstrato; por otro, al incluir en esta biografía el episodio de Aquiles³⁹, se quiere agradar al emperador Caracalla.

En verdad, Filóstrato hace que su protagonista en el curso

³⁶ Los pasajes en que Filóstrato menciona a Filóstrato de Lemnos son: VS, II, 617, 623, 624, 627 y 628.

³⁷ Vid. G. ANDERSON, *op. cit.*, 6-7.

³⁸ Vid. F. SOLMSEN, "Some Works of Philostratus the Elder" *TAPhA* 71 (1940).

³⁹ Vid. VA, IV, 16.

de su viaje por el mundo, realice una visita a la antigua Ilión, y allí mantenga una sustanciosa conversación con Aquiles. Según Solmsen, este episodio tiene como finalidad complacer al emperador, que realizó una expedición al este (en el año 215), durante la cual visitó la tumba de Aquiles y realizó allí algunas celebraciones en su memoria⁴⁰. Con la importancia que Filóstrato concede al héroe está alabándole el gusto al emperador. Si no estaba en buenos términos con él, sin duda esto acabaría por congraciárselo.

En general, podemos decir que, si bien no hay testimonios explícitos sobre su relación con el emperador Caracalla, se dan diversas circunstancias que apuntan a que Filóstrato se encontraba en una situación no desfavorable en la corte de dicho emperador. Probablemente, su relación con el emperador que sucedió a Caracalla en el gobierno imperial no fue muy distinta de la que mantenía con el hijo de Julia Domna⁴¹, ya que Heliogábalo pertenece al mismo entorno que su antecesor, siendo hijo de una sobrina de Julia Domna, y se dice que bastardo del propio Caracalla. El último miembro de la dinastía de los severos reproduce el mismo cuadro, puesto que es primo de Heliogábalo, y presenta un dato más que probablemente favoreció a Filóstrato, ya que la tradición nos transmite que el último Severo, Alejandro Severo, incluso rendía culto a Apolonio de Tiana⁴², sobre el que Filóstrato guardaba una aventajada posición.

Interesante a este respecto es también la dedicatoria de las *Vidas de los sofistas* a un Gordiano que suele identificarse con

⁴⁰ Vid. Herodiano, *Ab excessu divi Marci*, IV.8.3-5; y también Dión Casio, LXXVIII.16.7.

⁴¹ Si la fecha en la que Filóstrato desempeñó el cargo de *hoplita* general, finalmente resulta ser el 220, aproximadamente, hay que deducir que no sólo no empeoró la situación de Filóstrato en cuanto a su relación con la corte imperial, sino que esta fue realmente buena, puesto que ocupa un cargo de responsabilidad en la administración del imperio. Es significativo, empero, que este cargo lo desempeñe en la ciudad de Atenas, alejado ya de Roma, y por lo tanto de un contacto directo con la corte.

⁴² Vid. SHA Alexander XXIX.2, aunque hay opiniones en contra de la veracidad de esta noticia, cf. R.SYME, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Oxford 1971.

Gordiano I, emperador en el año 238 por breve tiempo. El tono general de esta dedicatoria muestra que entre el autor y el futuro emperador existía un trato personal de confianza y conocimiento, como sugieren las referencias de Filóstrato a las charlas que ambos disfrutaron en la ciudad de Antioquía. De nuevo encontramos a Filóstrato, si no ocupando los cargos más deslumbrantes de la administración, sí moviéndose en un círculo de personajes de responsabilidad. Este Gordiano, independientemente de su posterior nombramiento como emperador, es procónsul ya en el momento de la dedicatoria de Filóstrato.

Se considera que la vida de Filóstrato, tras las últimas referencias que pueden rastrearse⁴³, estuvo dedicada principalmente a la enseñanza en Atenas, al ejercicio de su profesión y, finalmente, según el léxico bizantino *Suda*⁴⁴, Filóstrato murió en época del emperador Filipo el Árabe (244-249), uno de los emperadores militares que ocuparon el trono durante la denominada anarquía militar. Conoció, pues, Filóstrato en los últimos días de su vida el comienzo del fin de ese mundo cuya herencia cultural la Segunda Sofística se había esforzado por conservar.

No hay que considerar a Filóstrato, como a veces se deduce de ciertos estudios, como un sofista de escasa importancia, con ocupaciones políticas y relaciones de poca influencia. Ciertamente, Filóstrato, como la mayoría de los sofistas que él recoge en sus *Vidas*, centra su actividad en la enseñanza. Pero no hay que equivocarse: la principal ocupación de los sofistas, incluso de los más insignes, era la educación de las nuevas generaciones, la transmisión del legado cultural, y sólo como actividad secundaria hay

⁴³ Se habla de una posible estancia en Tiro, noticia basada en el testimonio de Focio, *Codex* 44, donde denomina a Filóstrato ὁ Τύριος. Vid. también K.MÜNSCHER, "Die Philostrate", *Philologus* Supl. 10 (1907), 469-558.

⁴⁴ " Φιλόστρατος, (...) ἐπὶ Σευήρου τοῦ βασιλέως καὶ ἕως Φιλίππου."

que analizar su actividad política. Por lo tanto, la cátedra que ocupó en Atenas ha de interpretarse como evidencia segura de su éxito profesional.

Asimismo, su círculo de conocimientos le relacionan con los altos puestos de la administración imperial, con altos cargos políticos, con la propia emperatriz y el emperador. Estas relaciones, sin embargo, no son tanto el resultado de su carrera de sofista, como la consecuencia de su pertenencia a una familia bien situada, con tradición de práctica sofística, de una próspera ciudad de la zona oriental del imperio. La pertenencia a una élite es lo que le pone en contacto con todo el engranaje superior del imperio. Tanto si hubiera sido sofista, como si se hubiera dedicado más exclusivamente a la política, sus relaciones no habrían cambiado en lo esencial. Porque en esta época (como en tantas otras) la educación superior era el caldo de cultivo de los futuros responsables de la marcha del imperio, de los que ocuparían los cargos de responsabilidad. No porque la educación facilitara la adquisición de ese nivel de vida, sino al contrario, porque la educación superior sólo estaba al alcance de aquellos que provenían de familias adineradas y situadas ya en la sociedad, familias que podían costearse un educación selecta.

Filóstrato no es en absoluto un sofista de segunda categoría, su carrera como sofista, su producción literaria e incluso el desempeño de cargos de la administración le señalan como una figura de importancia en su época, importancia que sólo el tiempo ha desdibujado, consiguiendo que no brille todo lo que él mismo y sus contemporáneos estaban seguros de apreciar.

I. B. La Segunda Sofística: significación y repercusiones.

El contexto histórico que enmarca la figura de Filóstrato recibe el nombre de Segunda Sofística. Hablamos de contexto histórico y no de movimiento literario con conocimiento de causa. La Segunda Sofística tiene su origen, se desarrolla y extiende en un ambiente con profundo peso literario, pero su ambición va más allá del círculo de eruditos y rétores (aunque otra cosa sean sus logros). Así, podría definirse la Segunda Sofística como un movimiento de reivindicación y renovación culturales.

El padre del término con el que se denomina esta escuela fue el propio Filóstrato. Al inicio de sus *Vidas de los Sofistas*⁴⁵ hace una breve historia de la sofística. Es éste el único testimonio de cierta importancia para el análisis de la historia literaria de la época, escrito por un contemporáneo. Ciertamente, dicho testimonio nos da únicamente una información parcial de la producción literaria del momento, puesto que en él sólo se habla de aquellos autores dedicados a la oratoria. No cabe duda de que fuera de este género también encontramos obras de interés, sin embargo, la existencia de una monografía de este carácter es extraordinariamente significativa. El predominio de la oratoria es absoluto, de manera que los restantes géneros se ven influidos por las reglas de la retórica⁴⁶.

Centrándonos en la información que nos transmite Filóstrato, debemos distinguir una primera etapa en la evolución del arte sofística que nuestro autor llama la "Sofística Antigua", desarrollada principalmente durante el s. V a.C. Esta sofística evolucionó a través del tiempo dando lugar a lo que Filóstrato llama la "Segunda Sofística". La sofística posterior, siempre según nuestro

⁴⁵ Filóstrato, VS, I, 480-2.

⁴⁶ Vid. B.P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II et III siècles après J.-C.*, París 1971, 14-5.

autor, no debe denominarse “Nueva Sofística”, sino “Segunda Sofística”, manifestándose en ese nombre la continuidad existente entre ambas⁴⁷.

Varios son los puntos en los que, a los ojos de Filóstrato, la Antigua Sofística y la Segunda difieren. El primer elemento que hace patente el contraste es la temática a la que cada una se dedica. Frente a los gustos de la primera sofística, centrada sobre todo en asuntos filosóficos, la sofística posterior se interesaba por los tipos humanos y sus ejemplificación en la historia.

Así, en un primer momento los sofistas se dedicaron a tratar de forma retórica asuntos filosóficos, y la distinción que nuestro autor advierte en esta sofística antigua entre sofistas y filósofos, no radica en los temas que a cada una ocupan, sino en la manera en que lo hacen. Mientras la filosofía se instala en la duda, la sofística antigua se mueve en la certeza. Es decir, la sofística presenta sus opiniones sobre un tema como si se trataran de un conocimiento cierto y contrastado⁴⁸. Otra de las peculiaridades que distinguen a esta primera sofística, o sofística antigua, es el tratamiento minucioso y dilatado de las cuestiones de su interés. Por lo tanto, reconoce Filóstrato, en los inicios de la sofística, una de las preocupaciones más características del arte retórica: la forma.

A la hora de hablar de la figura que inauguró la sofística antigua, el *πρώτος εὐεργέτης*, Filóstrato menciona a Gorgias de

47 VS, I, 481: "(...) ἡ δὲ μετ' ἐκείνην (ἀρχαία σοφιστική), ἣν οὐχὶ νέαν, ἀρχαία γάρ, δευτέραν δὲ μᾶλλον προσητέον."

48 Platón en varias ocasiones ataca el arte sofístico precisamente por este flanco, así como por basar su conocimiento no en la verdad sino en la opinión, así ocurre en el *Phdr.* 259e ss y en el *Men.* 70b, en el que trata irónicamente la capacidad de los sofistas para tratar de cualquier asunto.

Leontinos⁴⁹. Los criterios por los que Filóstrato sitúa el principio de la sofística en Gorgias parecen ser el brillo de su elocuencia en la exposición de un tema, cualquiera que éste sea, y la capacidad de improvisación⁵⁰. Encontramos otro rasgo en Gorgias que se repetirá como señal identificativa de todo sofista: sus continuos viajes⁵¹.

Es decir, en los orígenes mismos del movimiento sofístico sitúa Filóstrato al perfecto sofista, a Gorgias, en posesión de todas las características que le definirían de ahora en adelante. Sólo un rasgo esencial le falta a este proto-sofista para encajar a la perfección en la imagen que de ellos se tiene en la época de Filóstrato: el éxito público sin sombra alguna de reproche.

De hecho, Filóstrato no intenta suavizar la mala opinión que se tuvo, en aquel primer momento, de los sofistas. Como un elemento peligroso para los tribunales de Atenas los retrata nuestro autor, y nos informa de que el nombre de sofista se aplicaba con intención despectiva por parte de personajes como Esquines y Demóstenes⁵². Al mismo tiempo, señala cómo empezaba a perfilarse su importancia en la educación de los jóvenes.

El recorrido que Filóstrato realiza por la historia de la sofística anterior a las figuras del s. II d.C. presenta un aspecto curioso. No se trata de un recorrido cronológico, desde esos orígenes situados en Gorgias hasta la época del propio autor. Por el contrario, después de algunas generalizaciones sobre la Segunda

⁴⁹ Como es sabido, en la Antigüedad se le consideraba el inventor de la prosa artística, puesto que sistematizó todos aquellos recursos técnicos con los que se logra potenciar la persuasión y la belleza de un discurso. Como es natural, las llamadas posteriormente figuras gorgianas fueron empleadas de forma intuitiva por los autores que le precedieron. Vid. A. MELERO, *Sofistas: testimonios y fragmentos*, Madrid 1996.

⁵⁰ VS, I, 682, 492-3. Filóstrato menciona a otros personajes relevantes a quienes en alguna ocasión se consideró también padres del discurso improvisado, aunque él se decanta claramente por la paternidad de Gorgias. Menciona a Pericles y a Pitón de Bizancio. Vid. VS, I, 482.

⁵¹ La dilatada vida de Gorgias de Leontinos le permitió dar a conocer su elocuencia en Atenas, Argos, Tesalia y Beocia. Vid. M.C. GINER SORIA, *op. cit.*, 83-4, n 63.

⁵² VS, I, 483-4.

Sofística y sobre estos inicios a los que ya nos hemos referido, Filóstrato se dedica a repasar de forma breve la biografía de ocho filósofos considerados sofistas debido a la fluidez de su exposición⁵³. La vida y actividad de estos *filósofos-sofistas* se extiende desde el s IV a.C. hasta la propia época del autor, s.II d.C. Entre éstos destacan las figuras de Dión de Prusa y Favorino de Arelate, a los que dedica más espacio que a los seis restantes juntos.

Una vez que ha tratado este primer grupo de *pseudosofistas*, se encarga Filóstrato de los verdaderamente pertenecientes a la primera sofística⁵⁴. En este caso nos proporciona diez nombres⁵⁵ desde Gorgias hasta Esquines, al que considera el inventor de la llamada Segunda Sofística. Este grupo de sofistas de la primera época pertenecen a los siglos V-IV a.C. Junto a Gorgias y Esquines, que comparten el honor de ser los inventores de la Antigua y la Segunda Sofística respectivamente, cita Filóstrato a dos personajes nada recomendables, como son Antifonte de Ramnunte y Critias de Atenas. Curiosamente de este último alaba el estilo natural y asindético, después de haberle censurado abiertamente por ser moralmente terrible. También en este grupo encontramos a Isócrates y a Protágoras de Abdera, al que se le adjudica el mérito de ser el iniciador de la enseñanza remunerada.

Cuando esperaríamos que se continuara con la lista de figuras importantes de la Segunda Sofística, una vez que ya ha sido ésta fundada por Esquines, nuestro autor nos sorprende con un salto

⁵³ Estos ocho filósofos con maneras de sofistas son: Eudoxo de Cnido, León de Bizancio, Días o Bías de Éfeso, Carnéades de Atenas, Filóstrato el Egipcio, Teomnesto de Náucratis, Dión de Prusa y Favorino de Arelate. Vid. VS I, 484-92.

⁵⁴ Vid. VS I, 492-510.

⁵⁵ La lista completa de estos sofistas de la primera hornada es: Gorgias de Leontinos, Protágoras de Abdera, Hipias de Élida, Pródico de Ceos, Polo de Agrigento, Trasímaco de Calcedón, Antifonte de Ramnunte, Critias de Atenas, Isócrates y Esquines.

de tres siglos y medio. Así, de Esquines pasamos a Nicetes de Esmirna, que vivió en época de Nerón. Filóstrato justifica esta actitud suya, asegurando que desde Esquines hasta Nicetes se abandonó el arte de la retórica en malas manos, careciendo este período intermedio de verdaderos sofistas. Menciona únicamente a tres figuras, tan sólo para decir que no son dignas de atención ninguna, y que la relativa fama de que disfrutaron se debió a la pésima situación por la que en esos momentos atravesaba la sofística. Los tres humillados personajes son Ariorbazanes de Cilicia, Jenofrón de Sicilia y Pitágoras de Cirene.

Con Nicetes, por último, inicia Filóstrato el grueso de su obra, pues a continuación se dedicará por completo a los miembros pertenecientes a la Segunda Sofística, el verdadero objeto de su interés.

Vemos, por lo tanto, que la exposición que nuestro autor realiza sobre la historia de la sofística, está organizada en función de un único criterio: establecer un vínculo esencial entre la Segunda Sofística y los sofistas de época clásica. Todo aquello que queda fuera de esta perspectiva se menciona de forma rápida, o bien se silencia. Anderson⁵⁶ sostiene que la extraña organización que Filóstrato propone del material que presenta, se debe a que Filóstrato no quiere dejar claro que durante unos 400 años la sofística estuvo en manos de los filósofos. El gran lapso entre Esquines (s.IV a.C.), y la primera figura de la Segunda Sofística del s.I d.C. que Filóstrato considera digna de mención, se debe, precisamente, a que nuestro autor debería reconocer que tras la fundación de la Segunda Sofística por parte de Esquines, fueron los filósofos los que ocuparon la escena, arrebatándoles a los sofistas el protagonismo. A esto se debe ese paréntesis de silencio que apenas

⁵⁶ Vid. G. ANDERSON, *op. cit.*, 11-3.

se molesta nuestro autor en comentar con tres nombres insignificantes, y con algunos filósofos (considerados sofistas, sin serlo, por su maestría en el lenguaje) de los que hace breve mención al inicio de su recorrido por la historia de la sofística.

Hay quien ha supuesto que esta laguna se debe a que Filóstrato no se molestaba en repetir una información que posiblemente ya hubiera recogido algún estudioso de la época (desconocido para nosotros), o bien a que existía una laguna en el propio texto de Filóstrato. Es más probable pensar que la referencia a la historia de la sofística con la que comienzan las *Vidas*, es un medio del que nuestro autor se sirve para establecer un vínculo (esencial para un miembro de la Segunda Sofística) con la época clásica. Una vez indicada esta relación con Gorgias y con Esquines, los pasos intermedios pierden todo interés para Filóstrato. De ahí que apenas se esfuerce en dar algún que otro nombre.

En relación con este modo de proceder se encuentra también la elección de Esquines como fundador de la Segunda Sofística. ¿Por qué Esquines?. ¿Por qué no Isócrates o Demóstenes?. De nuevo Anderson⁵⁷ propone una respuesta verosímil: ninguna de estas dos grandes figuras reunían todos los requisitos necesarios para convertirse en el fundador prototípico. Isócrates no gustaba de participar de forma directa en los asuntos públicos, ni en la declamación directa de sus discursos, ya que no poseía una voz adecuada⁵⁸; mientras que Demóstenes jamás tuvo alumnos, carencia escasamente comprensible si había de ser el prototipo del sofista de época imperial, en cuya vida profesional tan decisivos eran los discípulos. Esquines reunía ambas exigencias: por una parte, sus declamaciones públicas como oponente de Demóstenes fueron

⁵⁷ Vid. G. ANDERSON, *op. cit.*, p12.

⁵⁸ Vid. VS, I,505.

famosas, y en cuanto a su actividad docente, durante su exilio en Rodas abrió una escuela de retórica⁵⁹.

Por lo tanto, hemos de acercarnos a la versión que Filóstrato nos da de la historia de la retórica con sano escepticismo, puesto que acomoda los datos que conoce al criterio básico que alienta la Segunda Sofística: el vínculo determinante con el período clásico de la literatura griega.

Con todo, no sería legítimo negar toda conexión entre la sofística del s.V a.C. y la Segunda Sofística, aunque esta conexión no es del tipo que Filóstrato pretende. Ciertamente, el movimiento de la Segunda Sofística no nace *ex nihilo*. Si bien los orígenes de este movimiento cultural y literario pueden rastrearse hasta remontarnos a Esquines y Gorgias, la sofística, tal como se entiende en el s. II d.C., es un producto específicamente de época imperial. No se trata simplemente de una diferenciación en cuanto a los temas de interés para la retórica de una y otra época, como Filóstrato afirma, sino que el propio calado social del fenómeno sofístico ha experimentado una transformación radical.

La Segunda Sofística como tal, comienza a fraguarse en el s. I d.C., y alcanza su mayor esplendor en el s. II d.C. Que existieron sofistas y rétores en ese período de tiempo que Filóstrato deja en sombra, es un hecho comprobable si acudimos al testimonio que sobre la época suponen Cicerón y Estrabón⁶⁰. De esa actividad sofística del primer Imperio nace la Segunda Sofística, que realmente sí supone una gran innovación con respecto a su antecesora de época clásica, aunque los autores llegan a conclusiones diferentes a la hora de analizar dicha innovación.

⁵⁹ Vid. VS , I, 484-5 y 507-10.

⁶⁰ Para un análisis detallado de la información que ambos autores suministran vid. G.W. BOWERSOCK, *August and the Greek World*, Oxford, 1965.

Para Kennedy⁶¹, aunque compartieron funciones similares, como la enseñanza de las nuevas generaciones, los sofistas del s.V-IV a.C. supusieron una revolución en su época, se convirtieron en un elemento perturbador que cuestionaba los valores y los métodos tradicionales. En cambio, los sofistas del Imperio son ante todo respetuosos con la tradición, no introducen nuevos modelos, sino que se dedican a la conservación de los clásicos, y si vierten alguna crítica sobre su entorno, es siempre por el alejamiento que se ha producido de ese pasado idealizado.

A pesar de que la distinción planteada por Kennedy es esencial y cierta, no hay que olvidar que en la Segunda Sofística sí podemos observar un matiz relativamente novedoso en la toma de conciencia sobre esa herencia de los siglos clásicos. Se trata sin duda de un renacimiento, de un volver a redescubrir unos modelos que, si bien no habían desaparecido, comenzaban a ser adulterados en lo esencial. Esa forma deliberada en la que se potencia y se decide restaurar en su imagen original el legado de los siglos clásicos, tiene mucho de innovación, ya que hasta entonces esto no se había sentido como algo preciso. Ciertamente, lo clásico había estado siempre presente, pero nunca se había considerado que corriera peligro, que pudiera perderse su sentido primero, que el mundo griego pudiera alejarse de sus raíces.

Para Bowersock⁶², sin embargo, el peso político de los sofistas de los siglos I y II d.C., y su participación en la administración pública y en asuntos cívicos, suponen la genuina distinción entre ambos movimientos sofísticos, y el factor que hace de la Segunda Sofística

61 Vid. G.A.KENNEDY, *A New History of Classical Rhetoric*, Princenton, 1994, 231.

62 Vid. G.W.BOWERSOCK, *op. cit.*, 58 (y en general todo el capítulo IV, dedicado a las relaciones entre los sofistas y los emperadores); J. ROMILLY, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles. Una enseñanza nueva que desarrolló el arte de razonar*, Barcelona 1997 (trad. española de P.GIRALT GORINA).

un producto rigurosamente imperial⁶³. Por otra parte, y según su perspectiva, lo novedoso no es tanto la aparición de un nuevo tipo de figura en el ámbito literario, como la extraordinaria difusión y autoridad que una figura de larga tradición como el sofista adquirió⁶⁴.

Es ésta una época en la que la producción literaria abunda, aunque su calidad se considere, por lo general, pobre. Nadie duda de que todo autor de este período es mediocre comparado con los grandes clásicos, y quienes menos lo dudaron fueron precisamente los escritores de la Segunda Sofística. La importancia de este movimiento radica en su labor imprescindible para la consolidación del legado cultural griego. Normalmente se considera que la conservación de los grandes autores clásicos es exclusivamente la consecuencia del trabajo filológico y editorial que desde los primeros años del helenismo se vino desarrollando. Sin embargo, el esfuerzo de este trabajo habría resultado vano sin la toma de conciencia de lo que suponía la gran herencia del mundo griego. Así, la Segunda Sofística reivindicó la cultura griega como elemento de cohesión esencial en el Imperio Romano. Su aquilatado patrimonio daba pleno significado a la enorme empresa del imperio, que sin este contenido se limitaba a éxitos militares idénticos a cualesquiera otros anteriores o posteriores en el tiempo. Era el legado griego lo que convertía el Imperio Romano en una conquista sin paralelos.

Este orgullo por su herencia griega que encontramos en la zona oriental del imperio no ha de ser malinterpretado. En ningún momento se trata de una reacción nacionalista de las clases cultivadas frente al poder romano. De hecho, este interés erudito y

⁶³ La importancia política que Bowersock le atribuye al movimiento político, es contestada por E.L.BOWIE, "The importance of sophists", YCS 27 (1982) 22-59.

⁶⁴ Vid. G.W.BOWERSOCK, *op. cit.*, 10.

anticuario por recuperar las raíces culturales también es compartido por los romanos, que se dedican al estudio del vocabulario latino arcaico y de autores como Catón⁶⁵. Puede decirse que es la época misma la que se caracteriza por un marcado arcaicismo.

Por otro lado, el florecimiento de la Segunda Sofística debe mucho a las condiciones de paz que el Imperio Romano hizo posibles⁶⁶. El desarrollo económico de las grandes ciudades supuso el ámbito adecuado para el florecimiento de la actividad sofística. A su vez, los centros culturales se vieron enriquecidos por el reclamo que para la población forastera y su capital suponían las figuras de la sofística y las escuelas de retórica⁶⁷. El Imperio procuró las condiciones de paz y seguridad necesarias para la movilidad de la población, elemento esencial en la dinámica de la formación superior, que implicaba desplazamientos entre los centros sofísticos de mayor renombre.

No hay que olvidar que el siglo II d.C. es una época en la que el Imperio Romano ha llegado a sus máximas consecuencias en lo que a cosmopolitismo se refiere. En medio de este gran zoco de pueblos, tradiciones y creencias, de fuerte aroma y gusto exótico, el clasicismo griego palidecía. La reivindicación que de este patrimonio tuteló el movimiento de la Segunda Sofística, fue de importancia vital.

⁶⁵ Vid. G.W.BOWERSOCK, *op. cit.*, 16.

⁶⁶ Vid. G.ANDERSON, *op. cit.*, 8.

⁶⁷ Existe una influencia mutua entre la revigorización de la actividad económica de las ciudades y el movimiento sofístico. El enriquecimiento progresivo de las clases acomodadas de las ciudades de grande y mediana importancia, tuvo como consecuencia que se dedicara cada vez más capital a la enseñanza, que se convirtió (especialmente la superior), en un paso necesario hacia una exitosa carrera política. A su vez la sofística jugó un papel valioso en la atracción de población y capitales hacia las ciudades, sobre todo de la zona oriental del imperio. De hecho, el empobrecimiento de la clase curial de provincias en las posteriores centurias, parece encontrar explicación, en parte, en que los descendientes de las importantes familias del este del Imperio (a las que pertenecían los sofistas en su gran mayoría) se dedicaron más a ejercer una carrera en Roma que a la actividad política y económica en sus propias ciudades de origen. Esta es la tesis que sostiene G.W.BOWERSOCK, *op. cit.*, 17-29.

Y para ello se valió de un instrumento decisivo: la escuela. La importancia que para la Segunda Sofística tuvo la escuela, como lugar en el que se fraguó y desde el que actuó, es paradójicamente la responsable de su aspecto quizá menos atractivo.

Ciertamente, muchos han hablado despectivamente del carácter libresco de este movimiento literario⁶⁸, desprestigiándolo por su artificiosidad al querer revivir con una imitación servil los grandes modelos clásicos. En su defensa se ha dicho⁶⁹, sin embargo, que con esta afirmación se cae en una doble imprecisión. Por un lado, se someten al criterio de originalidad (concepto extremadamente moderno) autores y textos que nunca tuvieron tal pretensión; muy al contrario, su mayor interés era situarse dentro de una tradición, identificarse con ella. Y en cuanto a la imitación servil, es cierto que la escuela actuaba como vehículo de dos conceptos esenciales para la época, como son la *paideía* (enseñanza del legado clásico) y la *mímesis* (expresión literaria de lo anterior); con todo, la *mímesis* buscaba la emulación de los grandes modelos, y no su copia. Tal vez el matiz se le antoje a más de uno insignificante, pero encuentra su razón de ser en las obras de un Filóstrato, de un Luciano de Samósata⁷⁰, que sin abandonar la guía de los autores clásicos, crean

⁶⁸ Entre los estudiosos que rechazan la existencia de casi cualquier valor literario en las obras de esta época se encuentran W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur*, Munich, 1924; M. VAN GRONINGEN, "Literary Tendencies in the Second Century A.D.", *Mnemosyne* 18 (1965) 41-56.

⁶⁹ Para un estudio pormenorizado de las diferentes perspectivas con las que se han acercado los estudiosos a la producción literaria de esta época *vid.* REARDON, *op. cit.*, 3-5.

⁷⁰ Si bien Luciano de Samósata no pertenece estrictamente a la corriente literaria que recibe el nombre de Segunda Sofística, es un genuino producto del ambiente y la formación cultural alentada por ella. *Vid.* G. ANDERSON, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976; J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, imitation et création*, París 1958. De hecho Filóstrato no menciona a Luciano en su obra *Vidas de los Sofistas*, cosa que puede deberse a que no ejerció su profesión, y por lo tanto no puede ser considerado un sofista en sentido estricto. No obstante, hay estudiosos que han querido ver en ello un silencio crítico hacia la obra de Luciano, que en tantas ocasiones satirizó a quienes se dedicaban a la práctica sofística. *Vid.* W.C. WRIGHT, *Philostratus and Eunapius*, Londres 1921, p.XIV. Para confrontar diversas opiniones sobre este asunto *vid.* REARDON, *op. cit.*, 15 n. 6.

algo nuevo y distinto, de una extraña modernidad.

Sin embargo, no debe negarse la omnipresencia del libro, de la cita erudita, como marchamo del que difícilmente pueden librarse los escritos que ven la luz en esta época. No puede ser de otra manera en una sociedad en la que la cultura de la oralidad ha quedado ya muy atrás en el tiempo. Esta peculiaridad, como fácilmente se imaginará, no es la única gran diferencia que separa las obras del s.II d.C. y las de los autores clásicos, pero esto no impide que los autores del Imperio acudan a los modelos épicos, líricos o trágicos en busca de los moldes originales de su cultura.

Hemos hablado al principio de este apartado de la influencia esencial que la retórica tuvo sobre todos los géneros literarios en los siglos de que tratamos. La razón de esta influencia radica en la estructura y contenido de la escuela. La educación en este período llegó a adquirir una presencia entre la población y una homogeneidad de contenidos y de organización, que tardaría mucho en recuperar después de la desaparición del Imperio Romano. Sin duda, la educación que se imparte en esta época es heredera directa del modelo que Isócrates propuso, en contraste con la enseñanza ideal defendida por Platón. Isócrates buscaba ante todo una enseñanza práctica que se reflejara en el ejercicio de los asuntos públicos. La vida política era la meta a la que se encaminaba todo conocimiento, y en este contexto, la elocuencia era esencial. Aquí encontramos el origen de la decisiva influencia que tendrá la retórica a partir de entonces en todo género literario, incluso sobre la novela, un género que, debido a su frescura, tal vez esperaríamos ajeno a tales influencias. Pero no sólo la creación literaria se ve afectada por los principios retóricos, podría decirse que la vida entera del Imperio se encuentra condicionada por el prestigio de la formación retórica, ya que ésta era la base de cualquier educación que se recibiera, y su

importancia iba aumentando según se profundizaba en la formación superior.

La escuela era el vehículo de esta formación retórica, y a su vez el movimiento sofístico se convirtió en lo más parecido a un *mass media* que la Antigüedad conoció. Tenemos testimonios⁷¹ incluso de cómo el público abandonaba un espectáculo teatral para acudir a la audición de la declamación de un sofista afamado. Sin embargo este mismo ejemplo nos indica cómo para apreciar la declamación de un sofista no era menester siquiera conocer la lengua griega. Lo que atraía al gran público era la figura en sí del sofista, por ser un personaje famoso, del que la gente había oído hablar, puesto que en muchos casos (sobre todo si hablamos de los grandes sofistas) su propia fama le precedía en esos largos itinerarios que les llevaban de una ciudad a otra. Junto a este amplio auditorio, se encontraban los verdaderos conocedores de su arte, discípulos y compañeros de profesión, que asistían a las declamaciones con afán crítico y admirativo.

La rivalidad que enfrentaba a los sofistas en su competencia profesional, arrastraba también a sus discípulos, que defendían incluso con más ardor que ellos mismos a sus respectivos maestros, llegándose en ocasiones a duros enfrentamientos⁷². Los discípulos tienen un claro papel en el prestigio de sus maestros, y son los encargados, en cierta manera, de su defensa en aquellas situaciones en las que el sofista no puede hacerlo en persona. En ellos, asimismo, recae la inestimable tarea de divulgar su fama por las ciudades del imperio.

El escenario que acoge esta actividad docente y sofística en

⁷¹ Esto nos lo cuenta Filóstrato de un tal Adriano durante su estancia en Roma, VS, II, 589. Testimonios de esta atracción popular que causaban los sofistas, los encontramos a lo largo de las *Vidas de los Sofistas*.

⁷² Vid. G. ANDERSON, *op. cit.*, 43-51; J.M. CORTÉS, *Elio Arístides: un sofista griego en el Imperio Romano*, Madrid 1995.

general, lo forman, mayoritariamente, ciudades de la zona este del imperio. Los grandes centros de interés son, fuera de toda duda, Atenas, Esmirna y Éfeso, a la que se une Roma en calidad de centro político imperial. Junto a ellas otras ciudades que atraían a sofistas y discípulos de cierto prestigio son Pérgamo, la Egea de Cilicia, Bizancio, y Náucratis. Si se elabora un catálogo de las ciudades patria de sofistas⁷³, o en las que desarrollaron su actividad profesional, observamos que se concentran en la zona este del imperio. Se caracteriza, asimismo, el fenómeno sofístico por una gran movilidad entre las diversas ciudades, posible gracias a la cohesión interna del imperio.

Como ya se ha dicho anteriormente, la actividad docente del sofista es esencial. Aunque el empleo del término es ambiguo durante el primer helenismo y la temprana época imperial, parece deducirse con la mayor probabilidad que un sofista es un rétor que en su actividad docente ha alcanzado un prestigio grande, que se traduce en una gran reputación pública⁷⁴. El aprendizaje junto a los sofistas de renombre, constituía el último peldaño de la educación superior⁷⁵, y para ello, los alumnos se trasladaban a los lugares en que los

⁷³ Un catálogo de esta naturaleza es recogido por G.W.BOWERSOCK, *op. cit.*, 21 n1.

⁷⁴ Para un análisis pormenorizado de la historia del término y sus variados usos, *vid.* G.ADERSON, *op. cit.*, 8-10; G.W. BOWERSOCK, *op. cit.*, 12-4; M.C.GINER SORIA, *op. cit.*, 27-31.

⁷⁵ El contenido del programa educativo, en la mejor tradición de Isócrates, constaba del estudio de la literatura, la historia y la lengua griegas. La historia proporcionaba los prototipos políticos; la literatura siempre había gozado de una posición privilegiada en la educación griega; y la lengua era el vehículo de expresión del estilo. Con el sofista, el alumno se dedicaba a ejercitación de los últimos niveles de teoría retórica, en la que se iniciaba en las etapas anteriores de la enseñanza. La dinámica de la clase se centraba en ejercicios de composición y ejecución de diversa dificultad, ejercicios que recibían el nombre de προγυμνάσματα; *vid.* HERMÓGENES, TEÓN Y AFTONIO, *Ejercicios de retórica*, Madrid 1991 (intr., trad., y notas M.D. RECHE MARÍNEZ). Existía una formación filosófica, pero incluso ésta llevaba el sello retórico, puesto que en los primeros niveles de la educación, por los que obligatoriamente habían de pasar también los que posteriormente se dedicaran al estudio filosófico, la retórica estaba presente. Para un conocimiento más profundo de la educación de la época, *vid.* B.P.REARDON, *op. cit.*, 67-80; H.I.MARROU, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires 1965 (trad. española); H.LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid 1975; G. KENNEDY, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princenton 1983.

maestros escogidos impartían sus clases, o bien aprovechaban la estancia de éstos en sus ciudades natales.

Como hemos visto, la Segunda Sofística prosperó en un momento en el que el Imperio Romano gozaba de una situación estable. El caos, sin embargo, se apoderó de él durante la larga crisis del s. III, con las pésimas consecuencias esperables para la vida cultural. En este siglo, además, el control que los sofistas habían tenido de la educación, peligró a causa de la importancia que adquiere el neoplatonismo⁷⁶. La actividad sofística, empero, continuó, aunque mermada en su brillo y limitada en sus movimientos por la inseguridad que se había adueñado del imperio. Por contraste, la filosofía recupera su esplendor con la corriente del neoplatonismo, novedosa y tradicional al mismo tiempo. Es la ocasión de Plotino y Porfirio.

Con todo, en el s. IV asistimos a una recuperación por parte de la sofística de su antigua influencia en la vida cultural. Con la progresiva importancia adquirida por el cristianismo, la sofística se convierte en la defensora de los antiguos valores y creencias paganas. Sin embargo, los propios escritores cristianos se sirvieron para sus fines de los medios que les ofrecía la retórica sofística, remontándose los orígenes de este proceso al s. II. Por lo tanto, la sofística y sus enseñanzas no perdieron vigor con la llegada del cristianismo a los centros de poder del imperio.

Durante el Imperio Bizantino conservó la formación sofística

⁷⁶ La filosofía no constituía un oponente digno para la sofística desde el s. I a.C., ya que las escuelas tradicionales se habían visto debilitadas o bien fuertemente influidas por los intereses sofísticos (de esta época lo único mencionable es un estoicismo ecléctico). Sin embargo, el s. II d.C. asistió a un fuerte renacimiento del estudio de Platón, no como autor de estilo encomiable (perspectiva desde la cual nunca se había abandonado), sino por su contenido filosófico. Probablemente en este renacimiento colaboró la atención que como modelo clásico le habían dedicado los propios sofistas en sus clases, a pesar de tener que defenderse de sus agrias acusaciones contra la sofística. Vid. G.A.KENNEDY, *op. cit.*, 240.

su importancia, de donde la recibió el Renacimiento italiano a través de los eruditos del s.XV. Las pautas que estableció la Segunda Sofística para la educación del imperio, se mantuvieron a través de los cambios más extraordinarios, siendo hacia ella la deuda de la educación occidental de admirable alcance⁷⁷ .

⁷⁷ Vid. G.A.KENNEDY, *op. cit.*, 230, y 241-2.

I. C. Obra literaria de Filóstrato.

Atribuir las obras que nos han llegado en el *Corpus Philostrateum* a un Filóstrato concreto de los tres que se dedicaron al cultivo de las artes literarias, es una labor si no condenada al fracaso, sí a la frustración. Diversos estudiosos del tema han llegado a conclusiones de autoría a través del análisis de los rasgos estilísticos, estructurales o de contenido de las diversas obras, pero estas conclusiones son sólo hipótesis mientras no contemos con información externa fiable. El léxico bizantino *Suda* asigna a cada miembro de la familia de Lemnos una serie de composiciones, pero ni siquiera él está libre de dudas en cuanto a la exacta atribución de algunas de las piezas. Por otra parte, el anónimo autor bizantino menciona en su relación más obras de las que han llegado a nosotros. Si a primera vista el *Suda* cuenta con una información más abundante que la nuestra, una lectura más atenta nos revela que, como en el caso de la biografía de los miembros de esta familia, su noticias son confusas y desconcertantes.

Con absoluta certeza sólo podemos afirmar que el autor de *Vidas de los Sofistas*, y el de la *Vida de Apolonio de Tiana* son el mismo, puesto que el propio autor lo afirma⁷⁸. Fuera de esto la cautela debe ser extrema. Ciertamente resulta sorprendente la homogeneidad que el *Corpus* presenta en sí, como respondiendo a una única mano. En él están plasmados los amplios, aunque someros intereses de un sofista de la época, pero tal vez ese carácter prototípico del *Corpus Philostrateum* no sea un argumento sólido para hablar de un autor único, pues la totalidad de producción literaria del momento que nos ocupa comparte cierto aire de familia. Precisamente es la falta de un genio que destaque, de una personalidad literaria de marcado

⁷⁸ Vid. VS, II,570

individualismo, la principal carencia que se le reprocha a la Segunda Sofística⁷⁹. Con todo, es cierto que encontramos en las composiciones del *Corpus* una elegancia, en la forma y en el fondo, que las distingue de la afectación y pesantez de otras obras del siglo II.

El *Suda* atribuye la mayoría de las obras que actualmente conforman el *Corpus Philostrateum* a nuestro Filóstrato (Filóstrato el Viejo), con la excepción del *Gimnástico*, el *Nerón* y unas *Imágenes o descripciones de cuadros*. Éste último caso es el de más fácil resolución, puesto que en la propia obra que conservamos bajo el nombre de *Εἰκόνες* el tercer y último libro pertenece a un autor distinto, Filóstrato el Joven, que se dirige al lector para aclararle su parentesco⁸⁰ con el autor de los libros precedentes, y para hacer explícita su admiración por su antecesor. Por lo tanto, el que el anónimo autor del léxico atribuya la misma obra a dos Filóstratos distintos⁸¹, puede responder a esta circunstancia. Así, nuestra fuente no falta a la verdad, aunque no hace constar esta peculiaridad de la doble autoría, probablemente por propio desconocimiento.

Al Filóstrato, hijo de Nerviano, al que responsabiliza de la autoría de unos *Εἰκόνες*, también le adjudica el léxico las *Vidas de los Sofistas*, aunque hace constar que esta noticia la toma de otros⁸². Desafortunadamente, no amplía con ningún dato más esta referencia a las fuentes con las que trabaja. En cualquier caso, al introducir

⁷⁹ No hay que olvidar que Luciano de Samósata, al que no le faltan ni genialidad ni personalidad propia, no pertenece estrictamente a la Segunda Sofística, si bien su formación y material literario de origen son deudores del mismo ambiente cultural.

⁸⁰ El Filóstrato autor del tercer libro de las *Imágenes*, se refiere a Filóstrato el Viejo en el proemio de su obra como el padre de su madre (μητροπάτωρ). *Vid. Im.*, III, 2.

⁸¹ En el léxico *Suda* se atribuye unos *Εἰκόνες* a Φιλόστρατος, Φιλοστράτου τοῦ καὶ Βήρου, y otros a Φιλόστρατος, Νερβιανοῦ, a los que se suele identificar con Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven, respectivamente.

⁸² Exactamente el *Suda* dice: "(...) τινὲς δὲ καὶ τοὺς τῶν σοφιστῶν βίους ἐπ' αὐτὸν (Φιλόστρατος, Νερβιανοῦ) ἀναφέρουσιν."

esta nota de forma secundaria, el autor del léxico parece partidario de atribuir la autoría de las *Vidas* a Filóstrato el Viejo. Por lo que ya hemos comentado anteriormente, el autor de las *Vidas* y el de la *Vida de Apolonio* son el mismo. En consecuencia, esta atribución de las biografías de los sofistas al tercer Filóstrato escritor de la familia, indica hasta qué punto eran ya confusas las noticias sobre esta familia de autores para el redactor del léxico bizantino, y demuestra que no había tenido relación directa con las obras sobre las que recoge la información.

Al primer Filóstrato sofista de la familia, se le asigna en el *Suda* la paternidad del *Gimnástico* y del *Nerón*. El *Nerón* llegó a nosotros dentro del grupo de obras pertenecientes a Luciano de Samósata, sin embargo tras el estudio de G.L.Kayser⁸³ se aceptó de forma general la atribución a Filóstrato el Viejo. F. Solmsen⁸⁴ ha desarrollado una teoría muy sugerente en la que justifica la misma autoría para el *Heroico* y el *Nerón*, basándose en la comunidad de rasgos argumentales. El *Heroico* y el *Nerón* constituyen, según la visión de Solmsen, un tratamiento por extenso de temas apenas bosquejados en la *Vida de Apolonio*, pero de gran interés para el autor, que les dedica posteriormente una obra independiente. Como muy bien a señalado G. Anderson⁸⁵, esta hipótesis trata el problema de la atribución de ambos trabajos con gran ingenio, pero sus argumentos son discutibles en varios puntos, y en ningún caso definitivos.

En cuanto al *Gimnástico*, ciertamente representa el tipo de obra vehículo de los intereses de un sofista. Sin embargo, no es este argumento suficiente para asegurar su atribución a Filóstrato el Viejo,

⁸³ Vid. C.L.KAYSER, *Flavii Philostrati quae supersunt*, Zurich, 1849 ; *Notae in Neronem y Vitae Sophistarum*, Heidelberg 1846,p. xxxiii.

⁸⁴ Vid. F.SOLMSEN, "Some Works of Philostratus The Elder", *TAPA* 71 (1940), 556-72.

⁸⁵ Vid. G. ANDERSON, *op. cit.*, 294-6.

puesto que no hay que olvidar que también su padre y Filóstrato el Joven se dedicaron a la actividad sofística.

En resumen, carecemos de pruebas externas suficientes y fiables para dilucidar con seguridad a cuál de los tres Filóstratos pertenecen las diferentes obras que conservamos. Cualquier tipo de afirmación en este campo ha de basarse en estudios de estilo o de contenido, u otro tipo de evidencia interna. Ciertamente, a este respecto el *Corpus Philostrateum* presenta una considerable homogeneidad que nos hace pensar en una sola mano, siendo esa mano única la del autor de las *Descripciones de cuadros*, Filóstrato el Viejo. Aunque, por otra parte, se ha contemplado la posibilidad de que un miembro de esta familia de gustos literarios y eruditos se convirtiera intencionadamente en heredero de los gustos de un pariente afamado, desarrollando su propia labor como escritor dentro del camino marcado por su antecesor en temas y estilo⁸⁶. Según esto, las obras, aun cuando presentan una homogeneidad grande en estilo y temas, serían el resultado de dos o más manos.

Dejando a un lado los asuntos un tanto desesperados y desesperantes de la autoría, dediquémonos a continuación a las características generales de las obras que conforman el corpus de nuestro interés.

Anteriormente hemos señalado que el *Corpus Philostrateum* presenta una sorprendente unidad, tanto en lo que al estilo se refiere como en la temática. Las obras enlazan unas con otras a través de motivos que se repiten (ampliados en unas, bosquejados apenas en otras), de manera que parecen situar al lector en un salón de espejos,

⁸⁶ Sin embargo, hay que decir que en algunos casos, distintas obras parecen responder en tal grado a una sola mano, que más que de un pariente servil habría que hablar de una auténtica clonación.

donde cada motivo remite a una imagen suya en otra composición, similar pero no idéntica en su tratamiento. El rasgo que caracteriza al estilo y contenido del *Corpus* es la variedad. La variedad parece obsesionar a nuestro autor, pero aún más le obsesiona intentar presentarla como el resultado de una cierta despreocupación, no como la expresión de una voluntad literaria. La falta de sistematicidad con la que Filóstrato recorre los diversos subtemas que trata en sus obras, presentados como multiplicidad de intereses y de conocimientos, es un recurso consciente y buscado. Esta *espontaneidad meditada* puede muy bien relacionarse con aquello que apreciaba nuestro autor, y en general todo espectador, en las disertaciones de los sofistas que protagonizan sus *Vidas*: la improvisación. Significativamente, esa improvisación de la que se vanagloriaban muchas de las grandes estrellas de la Segunda Sofística, tenía origen en una dura formación de años con la que el futuro orador adquiría el almacén necesario y suficiente de temas, recursos y estructuras que guiaban a puerto seguro su supuesta espontaneidad. En Filóstrato la naturalidad y ligereza responden al mismo laborioso proceder, cuidadosamente disimulado, aunque con un resultado más feliz que el que caracteriza las obras de muchos de sus contemporáneos.

La variedad en la forma no se concreta tan sólo en el estilo propio del autor, sino que influye de manera muy especial en los géneros que nuestro autor cultiva. Entre su producción encontramos biografías⁸⁷, epístolas, diálogos⁸⁸, y ensayo⁸⁹. Esta diversidad, sin embargo, presenta algunas peculiaridades que evidencian de qué manera juega Filóstrato con la forma del género escogido.

⁸⁷ Nos referimos a las *Vidas de los Sofistas* y a la *Vida de Apolonio de Tiana*.

⁸⁸ El *Nerón* y el *Heroico*.

⁸⁹ El *Gimnástico*. Vid. F. MESTRE, *L'assaig a la literatura greca d'època imperial*, Barcelona 1991.

Las *Vidas de los Sofistas* pertenecen sin ningún género de dudas a la biografía, pero *Apolonio de Tiana* ha suscitado controversia entre los que se han interesado por la obra. ¿Novela o biografía?. La ausencia de trama amorosa ha determinado la opinión general, que hoy se inclina por considerarla una biografía⁹⁰. Sin embargo, la larga discusión sobre su justa adscripción a uno u otro género, nos indica ya hasta qué punto la *Vida de Apolonio* es una biografía *sui generis*. Sin duda, la importancia que el elemento fabuloso adquiere, el peso de los viajes y la peripecia en general de la vida de este sabio pitagórico, rompen el esquema tradicional de lo que entendemos por biografía.

El *Nerón* y el *Heroico* son diálogos a la manera platónica (sobre todo el *Heroico*), es decir, las palabras de uno de los personajes adquieren mayor relevancia a lo largo de la obra, convirtiendo al interlocutor en un mero apoyo de la tesis principal. Pero, ¿qué son las *Descripciones de cuadros*?. En principio se plantean como una disertación del autor-guía que recorre una pinacoteca napolitana en compañía de un grupo de muchachos. Sin embargo, desde el inicio establece un *diálogo mudo* con uno de los niños (el hijo del huésped de Filóstrato), y por boca del autor escuchamos las reacciones del muchacho, imaginamos su sorpresa, su duda, su desconcierto. El autor convierte al niño en su referencia constante, de tal manera que se nos antoja el mismo tipo de interlocutor que encontramos en el *Heroico*: presente pero ausente de palabra. De hecho en alguna ocasión esta ilusión del diálogo se convierte en realidad, y oímos la propia voz el niño⁹¹. Las *Descripciones* no son un diálogo, pero tampoco son una disertación al uso, ni un ensayo sobre

⁹⁰ Vid. B.P. REARDON, *op. cit.*, 189 y A. BERNABÉ *op. cit.*, 32-5, donde se puede encontrar un breve estado de cuestión sobre la consideración como novela o no de *la Vida de Apolonio de Tiana*, y bibliografía al respecto.

⁹¹ Vid. *Im.*, II, 12-13.

pintura.

Vemos, pues, cómo Filóstrato parte de formas tradicionales para introducir variaciones. Como hace en tantas cosas, Filóstrato no se limita a heredar de una tradición literaria que respeta y admira los marcos formales, sino que juega con esa tradición y la moldea según sus intereses. Crea algo distinto, aunque de manera nada revolucionaria; introduce cambios con tanta sutileza que apenas nos damos cuenta de que ha cambiado algo.

Pero si hay algo que no debe olvidarse para comprender en su justa medida el conjunto de estas obras, es que constituyen la producción de un sofista. Al sofista del s.II d.C. le marca su profesión de forma determinante, y esto significa que en todos sus escritos la *paideía* y la renovación cultural conforman un norte claro hacia el que se orienta la obra entera, cualquiera que ésta sea. Esta relación con lo que podríamos llamar la ideología del autor, puede ser evidente en mayor o menor grado, su protagonismo puede ser más o menos acusado, pero el vínculo con los principios de la Segunda Sofística siempre existe. En palabras de C. Miralles, “se trata de reponer un espacio griego como alternativa a una realidad romana”⁹², aunque cabría precisar que no se trata tanto de una realidad romana en sentido estricto, como imperial, entendiendo con esto todo lo que ha llegado a significar el Imperio en mezcla de culturas, credos y costumbres.

Las dos obras de mayor extensión del *Corpus Philostrateum* son los dos volúmenes de biografías de que disponemos: *Vidas de Sofistas* y *Vida de Apolonio de Tiana*. La relación que guarda la primera obra con los intereses sofísticos es evidente. Podríamos considerarla casi el manual del perfecto sofista, donde se recoge la teoría del movimiento sofístico, (desde una historia de la sofística, hasta una

⁹² C. MIRALLES, *Filóstrato: Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato: Descripciones*, Madrid 1996, 29 (introducción a la trad. de F. MESTRE).

definición de la llamada Segunda Sofística, con bautismo de dicho movimiento cultural incluido). La *Vida de Apolonio* puede estimarse el fruto de la relación de un sofista de éxito con el poder imperial, puesto que la obra en sí responde al encargo de la emperatriz Julia Domna. Esta obra simboliza las relaciones que con las altas esferas de poder mantenían los sofistas (sin olvidar que ellos mismos pertenecen a esa élite) y que Filóstrato describe con complacencia en sus *Vidas*.

La figura histórica de Apolonio nos remite a un personaje propio de la época en la que vivió: un taumaturgo. Sin embargo Filóstrato transforma este personaje en una figura que pueda servir a sus intereses, eliminando todo aquello que más le aproxima a la figura de un mago de extrañas preocupaciones. Le convierte en un filósofo pitagórico comparable a las grandes figuras de la filosofía clásica griega, con un especial interés en la regeneración de costumbres, y en la reforma de los cultos de los templos que conoce trato en su largo viaje por distintas tierras.

Tras pasar por las manos de Filóstrato, Apolonio se convierte en un modelo de la *paideía* clásica, al mismo tiempo que ha satisfecho el deseo de Julia Domna de dedicarle una biografía a un personaje tan admirado por ella. Y, a pesar de esta metamorfosis que nos ha alejado de forma casi absoluta e irremediable del Apolonio real, quedan muchos rasgos en el protagonista de la novela de Filóstrato que pertenecen a una época deslumbrada por lo maravilloso y lo exótico. A pesar de que este Apolonio posea todavía demasiados rasgos del taumaturgo, Filóstrato ha logrado en gran medida su objetivo, convertirlo en un sabio pitagórico promotor de una restauración espiritual y cultural muy en consonancia con los propias inquietudes de la Segunda Sofística.

En cuanto a las obras menores, en ellas encontramos al *pepaideumenos* en plena labor creativa. Ya no vemos el mundo de la Segunda Sofística desde fuera, como sucedía en el caso de las *Vidas*, sino que nos introducimos en su propia producción. Pero encontramos también a Filóstrato en su aspecto social, al autor de las *Cartas*, en las que se mencionan personajes cuyo nombre poco nos dicen hoy. En las *Cartas* hay que diferenciar aquellas de contenido amoroso, que repiten lugares comunes de la poesía amorosa helenística, y las de otros temas. En todas ellas sorprende que Filóstrato siga actuando como un estricto sofista, tanto en el contenido (que trata de asuntos profesionales, rivalidades⁹³, relaciones con la corte⁹⁴, cuestiones literarias⁹⁵ ...) como en la forma, en la que hace gala aún más de brevedad sentenciosa.

Tanto el *Nerón* como el *Heroico* manejan asuntos que ya se esbozaron en la *Vida de Apolonio*: el *Heroico* se ocupa del culto a los héroes⁹⁶, mientras que el *Nerón* desarrolla el lugar común del sabio ante el tirano⁹⁷. A su vez, cada diálogo presenta otros motivos propios de interés sofístico.

Así el *Nerón* abarca tres lugares comunes de las composiciones sofísticas⁹⁸: el tirano megalómano que se enfrenta en su soberbia a la propia naturaleza (en el diálogo filostrato esto se encarna en el comportamiento de Nerón y su obsesión por el istmo de Corinto), el mal ejecutante de un arte (de nuevo recae la identificación sobre Nerón con sus veleidades poéticas), por último el anuncio de la muerte de un tirano (el virtuoso protagonista del

⁹³ Vid. *Ep.*, 42.

⁹⁴ Vid. *Ep.*, 72 y 73.

⁹⁵ Vid. *Ep.*, 66.

⁹⁶ Vid. *VA.*, IV, 11-6, donde encontramos el núcleo del tema que tratará con más profundidad Filóstrato en el *Heroico*.

⁹⁷ Vid. *VA.*, IV, 35, donde se menciona la persecución que Nerón realiza contra los filósofos entre los que se encuentra Musonio.

⁹⁸ Vid. G. ANDERSON, *op. cit.*, 272-3.

diálogo recibe la noticia de la muerte de Nerón con la llegada a Corinto de un barco mensajero de las nuevas). El diálogo se entabla entre el filósofo estoico Musonio, y un tal Menécrates de Lemnos, aunque el peso de la exposición recae sobre el estoico. Ni que decir tiene que Filóstrato no se preocupa demasiado por la exactitud histórica a la hora de tratar las figuras del filósofo y del emperador. Lo que le ha llevado a incluirlos en su obra es la posibilidad de encarnar en ellos el motivo sofístico del sabio ante el tirano, del que están llenas las composiciones retóricas del momento.

Con el *Heroico* Filóstrato desarrolla en mayor profundidad su interés por los cultos heroicos⁹⁹ ya presentes en la *Vida de Apolonio*. Los héroes suponían para Filóstrato los modelos adecuados sobre los que basar su *paideía*, puesto que representaban la plenitud clásica en los aspectos literario (los escritores de época clásica están plagados de referencias a sus hazañas), y religioso (debido a la fuerte ligazón entre el culto heroico y la religión de la polis arcaica y clásica). Sólo su código moral obligaba a mirarlos con cierta precaución. La moral heroica no tiene cabida en la sociedad deseosa de paz y felicidad individual del s. II d.C.. Por eso precisa Filóstrato modificar un tanto esas figuras heroicas, tan sustanciosas, por otra parte, para su mentalidad de anticuario.

La modificación de una tradición con tanta autoridad como la que arrastraban consigo las figuras heroicas, presentaba un serio inconveniente. Negar sus comportamiento, sus valores, significaba también enfrentarse al gran modelo literario de la herencia por la que la Segunda Sofística luchaba: Homero. De aquí nace la corrección homérica, que tanto auge experimentó en la época de Filóstrato.

La crítica de Homero tiene como propósito conferir autoridad a la nueva visión del mundo heroico que Filóstrato

⁹⁹ Acerca del culto a los héroes vid. L.R. FARNELL, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1921 (reimpr. 1959); A. BERLICH, *Gli eroi greci*, Roma 1958.

necesita implantar. En esta nueva visión ciertos valores tradicionales en el héroe se ven sustituidos por otros, más acordes con el distinto modelo que precisa una reforma cultural del s. II d.C. El nuevo héroe ha de ser valiente con prudencia, inteligente, pero ante todo virtuoso y partidario de la verdad. ¿Cómo aceptar la cólera ciega de Aquiles? ¿Cómo entender las arteras mañas de un Odiseo, capaz de todo?.

Odiseo es la bestia negra que Filóstrato no puede soportar entre sus admirados héroes (aunque ¿qué mejor patrono para un sofista?). Por ello es el que recibe los ataques más duros, sin alegarse excusa alguna a su comportamiento. De hecho, se culpa a Odiseo de las mentiras que sobre la conducta de los héroes de la guerra de Troya Homero cantó. Aquiles recibe, en cambio, un trato más considerado; sin duda, en la benevolencia que con él tiene nuestro autor influyó mucho la admiración de Caracalla por el héroe.

Ni que decir tiene que la remodelación a la que Filóstrato somete a los héroes tradicionales, acaba completamente con su espíritu heroico. Sin embargo, ese regreso a la religión heroica significa también recuperar unas tradiciones puramente helenas, tradiciones en peligro ante la presión de cultos orientales, entre los que sin duda se incluía el cristianismo.

Aunque a primera vista el *Heroico* y el *Gimnástico*, un tratado sobre el buen atleta y el entrenador inteligente, poco tienen en común, es mucho lo que les une. Parte Filóstrato para el desarrollo del tema, de la crítica al atletismo presente: el antiguo espíritu que alentaba las competiciones ha desaparecido, y ha sido sustituido por una profesionalización del deporte que sólo busca el lucro. De nuevo la crítica del presente es la excusa perfecta para sumergirse en el pasado, en busca del canon que dé sentido al presente y sobre el

que poder restaurar el mundo contemporáneo.

En los héroes encuentra Filóstrato el perfecto atleta, que aleccionaba su cuerpo en las guerras, y en el que el comportamiento ético adecuado (una vez que la ética homérica ha sido convenientemente sustituida por la válida en el s. II d.C.) acompañaba y completaba el cuerpo atlético. El hombre total, en suma. En la figura del héroe como antecedente del atleta encontramos el motivo de enlace entre el *Heroico* y el *Gimnástico*.

La búsqueda en el pasado (en los héroes) de los orígenes del tema tratado, el interés por cuestiones anecdóticas, el gusto por lo poco ordinario, son rasgos comunes a estas dos obras, y también están presentes, en menor o mayor grado, en las demás. Filóstrato se acerca al atletismo movido por un interés erudito y anticuario, y busca en esos héroes, de nuevo, un modelo de *paideía*.

Llegamos, finalmente, a las *Descripciones de Cuadros*. Y de nuevo los intereses del sofista ocupan un lugar relevante, entre los que se cuenta la transmisión a las nuevas generaciones de la herencia clásica. La escena que se representa en la obra recuerda, sin duda, una verdadera sesión escolar. Pero la materia tratada no son las artes plásticas, aunque el título de la obra así parezca indicarlo. El interés por la pintura que demuestra Filóstrato es remoto. Muy al contrario, la pintura le sirve al autor de excusa perfecta para hacer una demostración de su arte, que consiste en hablar de forma elocuente sobre cualquier tema, ya sea éste la pintura, la medicina¹⁰⁰ o el atletismo.

¹⁰⁰ En el *Gimnástico* Filóstrato hace referencia a conocimientos médicos relacionados con el atletismo. En su época la medicina se convirtió en objeto de curiosidad para la gente cultivada, de manera que las charlas sobre esta materia congregaban a un público considerable. Este interés no se debe a una evolución considerable de la ciencia médica, pues la gran etapa para la medicina griega es anterior, sino que la medicina se convierte en un tema más de disertación, que alimenta la insaciable curiosidad del momento por una gran diversidad de temas. Vid. G.W. BOWERSOCK, *op. cit.*, 59-75, donde trata en profundidad este asunto.

En cuanto a la finalidad del género empleado en esta obra, con la ἔκφρασις se intenta conseguir que el que no ve el objeto, personaje, paisaje o asunto descrito vea, y esto se logra tanto si lo referido existe realmente, como si es una invención. Por eso, el asunto de la pinacoteca napolitana (su realidad histórica o su inexistencia) es del todo secundario, a pesar de haber ocupado la mayor parte del interés que sobre Filóstrato se demostró en el siglo pasado. Si dicha galería napolitana, en la que se supone estaban los cuadros descritos, existiese, no dudamos de que nuestro autor habría adaptado bonitamente su contenido a sus propios intereses, de lo que ya encontramos testimonios en el resto de sus obras.

Como toda la materia que interesa a la Segunda Sofística, lo de menos es su conocimiento en profundidad. Lo esencial es ver cómo Filóstrato se sirve de ella para lograr sus fines, que no son otros que construir un modelo de educación que se define por un tratamiento superficial del tema, de cualquier tema, pero con una forma atractiva. Ni la pintura, ni la mitología, ni la literatura (temas todos presentes en las *Descripciones*) son analizadas en pormenor. Pero el juego que se establece con ellas es el fin mismo de la obra, y el general de la educación.

La estructura de las *Descripciones* es aparentemente inconexa: los cuadros se suceden sin relación alguna entre ellos, excepto el hilo conductor que supone la actividad del narrador. El narrador juega a romper las barreras existentes en dos planos: entre la literatura y la pintura, y entre el espectador oyente y el cuadro-texto. En este juego su mayor interés es establecer una percepción multifacética, que abarque a la vez realidad e ilusión artística (sea esta la propuesta por el cuadro, o la propuesta por el texto).

El niño tiene una ambivalencia curiosa: es a la vez el destinatario más importante de la actividad del sofista (en tanto

receptor de la herencia que se transmite en esta ocasión a través de las descripciones), y la excusa perfecta para que el sofista despliegue su arte. Si bien la temática de otras obras constituían un freno para la libre digresión del sofista, la ignorancia del muchacho es precisamente lo contrario. La digresión no es un error de estilo para el sofista, es un lujo que sólo puede permitirse quien sabe de mil cosas, de mil asuntos. La digresión es un placer para el hombre culto de la época, hambriento siempre de erudición.

La importancia de lo infantil no sólo se entiende por el afán formativo de la Segunda Sofística, sino que se encuentra íntimamente ligada al propio mundo pictórico de los cuadros que parecen reproducir gustos de época helenística. Tal vez sería oportuno preguntarse sobre la causa de este interés helenístico por lo infantil y por lo cotidiano. Podría relacionarse con un cierto agotamiento del mundo clásico y su perspectiva. El niño constituye un enfoque novedoso, no explorado, que proporciona nuevas claves sobre lo real. Ante una nueva realidad, que desbordaba el marco clásico, el artista helenístico se planteó nuevas vías de expresión. Y no deja de resultar irónico que a esos cuadros que abandonan un tanto la perspectiva clásica, acuda Filóstrato armado de la herencia más ortodoxa (entendiendo por ortodoxia los modelos clásicos). Al joven espectador que le acompaña, le guía en su interpretación de lo que ve con ayuda de los patrones clásicos, convirtiendo en parcial una mirada que podría haber sido interesante en su frescura.

Por otra parte, encontramos algunos guiños al conocedor de la restante obra del *Corpus Philostrateum* en varios de los paisajes escogidos como objeto de ἔκφρασις, que aluden a la India y a Etiopía¹⁰¹, lugares por que los que Apolonio de Tiana viajó, tal como se menciona en su biografía.

¹⁰¹ Vid. *Im.*, I, 21. Para algunas correspondencias más de este estilo vid. G. ANDERSON *op. cit.*, 267.

El recorrido que hemos hecho por la totalidad del *Corpus Philostrateum* nos demuestra por lo tanto los dos rasgos a los que nos referíamos al principio: (1) la uniformidad del *Corpus* es sorprendente, y está llena de referencias entre las distintas composiciones; y (2) en todo momento la producción responde a los intereses de un sofista del s.II d.C.

I. D. El género de la *écphrasis*.

I. D. 1. Definición de *écphrasis* (ἔκφρασις).

La oratoria ocupa una situación de privilegio en la literatura helenística y de época romana, rastreándose su influencia en todos los demás géneros. Esa influencia significa no sólo una manera de escribir, sino también de leer. Crea expectativas acerca de lo que vamos a encontrar en una obra literaria, y en esas expectativas la ἔκφρασις o *descripción* ocupa un lugar muy significativo.

La Segunda Sofística mostró un gran interés en la ἔκφρασις como técnica retórica y literaria, hecho que demuestran las abundantes creaciones del momento que presentan descripciones de todo tipo. Asimismo, las épocas helenística y romana tienen una gran importancia como teorizadoras del fenómeno literario y creadoras del término y del concepto de ἔκφρασις. Han llegado hasta nosotros cuatro colecciones de ejercicios retóricos (προγυμνάσματα¹⁰²), cuyos autores se ocupan de este recurso literario¹⁰³. Aunque estos autores son de época relativamente tardía, es evidente que la existencia de la ἔκφρασις es anterior en mucho a estos testimonios, ya que la encontramos en los mismos orígenes de la literatura griega (nos referimos, evidentemente, a la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*).

El primer testimonio del término ἔκφρασις, con el

¹⁰² Los restantes προγυμνάσματα son: μῦθος, διήγημα, χρεία, γνώμη, κατασκευή, ἀνασκευή, κοινός τόπος, ἑγκώμιον, ψόγος, σύγκρισις, ἡθοποιΐα, θέσις, νόμου εἰσφορά y προσωποποιΐα.

¹⁰³ Estos autores son: Elio Teón de Alejandría (s. I d.C., aunque es discutida esta cronología), Hermógenes de Tarso (2ª mitad s. II d.C.), Aftonio de Antioquía (s. IV-V d.C.) y Nicolás de Myra (s. V d.C.). Para más información sobre estos retóricos y sus obras *vid.* G. KENNEDY, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princenton 1983; una edición de los textos en L. SPENGLER, *Rhetores Graeci*, Leipzig 1853, (reimp. Frankfurt 1966); una traducción española en HERMÓGENES et al., *op. cit.*

significado literario que aquí nos interesa¹⁰⁴ , nos lo da Luciano de Samósata en su tratado sobre *Cómo ha de escribirse la historia*, aunque esta primera aparición no es demasiado feliz, pues Luciano censura la excesiva extensión que este recurso alcanza en manos de algunos historiadores.

Elio Teón, en su manual de ejercicios de retórica, nos proporciona una definición de lo que es ἔκφρασις, que constituiría una documentación más temprana del término que la de Luciano, si se acepta la cronología del s. I d.C. para este autor. En sus προγυμνάσματα considera la ἔκφρασις recurso propio de una etapa adelantada en la práctica retórica. Su definición, de la que escasamente se apartan los restantes autores de manuales de retórica¹⁰⁵ , es la siguiente:

“λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπ’ ὧν ἄγων τὸ δηλούμενον.”¹⁰⁶

Vemos, por lo tanto, que la finalidad buscada con este recurso literario es convertir al lector en espectador de la forma más fiel posible. Ciertamente, aquí la mirada, la ὥψις, está utilizada metafóricamente, refiriéndose sutilmente al juego que el autor de una ἔκφρασις establece con el lector, de manera que lo que el lector

¹⁰⁴ El infinitivo ἐκφράζειν aparece por vez primera en la obra de Demetrio *Sobre el estilo*, 165, con el significado de “adornar, decorar”. Si bien este testimonio (s. I a.C., como mucho s. I d.C.) sería anterior al de Luciano, se trata de un empleo demasiado general del término, al que no se puede recurrir a la hora de hablar de teoría literaria. En este sentido el testimonio de Luciano y el de los retóricos es totalmente seguro.

¹⁰⁵ Las definiciones de los otros tres autores son:

“λόγος περιηγηματικός, ὡς φάσι, ἐναργῆς καὶ ὑπ’ ὧν ἄγων τὸ δηλούμενον” (HERMÓGENES, Spengel II.16).

“λόγος περιηγηματικός ὑπ’ ὧν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον” (AFTONIO, Spengel II, 46).

“λόγος ἀφηγηματικός (...) ὑπ’ ὧν ἐναργῶς ἄγων τὸ δηλούμενον” (NICOLÁS, Spengel III.491).

¹⁰⁶ Spengel II, 18.

capta con su entendimiento a través del texto se supone presente ante sus propios ojos. Los diversos niveles de relación y referencia que se introducen en una ἔκφρασις, serán objeto de un apartado posterior¹⁰⁷.

Por otra parte, el anónimo autor latino de un tratado de retórica dedicado a un tal Gayo Herennio, nos proporciona una definición de dicho fenómeno literario anterior a la de Elio Teón (este autor latino se sitúa en el s. I a.C.). El término con el que se traduce al latín ἔκφρασις es *descriptio*. El testimonio latino¹⁰⁸ dice así:

“Descriptio nominatur, quae rerum consequentium
continet perspicuam et dilucidam cum gravitate
expositionem.”

Como es evidente guarda estrecha semejanza con las definiciones que encontramos en los retóricos griegos, lo que hace pensar en que todas las definiciones de las que disponemos beben de una misma fuente de época helenística que, desgraciadamente, no se nos ha conservado. Curiosamente, ningún autor anterior a la época clásica interesado en cuestiones de crítica literaria se ocupó de teorizar sobre la ἔκφρασις, aun cuando (como ya hemos mencionado y veremos con mayor detenimiento), ya la épica más tradicional nos facilita ejemplos de esta forma literaria.

Por otra parte, que con la *descriptio* se buscaba algo más que una descripción objetiva puede fácilmente deducirse de las siguientes palabras del mismo tratado latino:

¹⁰⁷ Vid. más adelante el apartado L.D. 4 Las interpretaciones de la ἐκφρασις.

¹⁰⁸ *Ad Herennium* 4,39,51.

“Hoce genere exortationis, vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione.”¹⁰⁹

La ἔκφρασις es un recurso en manos del autor para conseguir sus propósitos, aunque éstos no se limiten, como quieren nuestros retóricos, a poner delante del lector aquello que queda fuera de su alcance real. Con este recurso literario son variados los objetivos que un autor puede perseguir, las funciones de la ἔκφρασις pueden llegar a ser más sutiles y complejas de lo que en un principio se piensa.

Ciertamente, a pesar de los diversos empleos que podemos encontrar de una ἔκφρασις y que analizaremos en detalle, en todos los casos el recurso literario puede definirse como una descripción que intenta representar con la mayor fidelidad posible lo descrito. La definición que los retóricos antiguos aportan podría considerarse una definición neutra, correcta, pero que no refleja la riqueza de funciones que una ἔκφρασις puede llegar a desempeñar. Se trata, sin duda, de un recurso literario sutil, a primera vista sólo una inocente descripción que, sin embargo, puede convertirse en una clave de lectura para el total de una obra literaria.

Según la clasificación antigua, elaborada por los autores de manuales de retórica ya mencionados, el objeto de una descripción puede ser muy diverso. Puede reflejar lugares, tiempos, personajes,

¹⁰⁹ *Ad Herennium* 4, 39,51.

celebraciones, hechos, y obras de arte en general¹¹⁰. Con la extraordinaria ampliación de horizontes que supuso el helenismo, y su continuación en el Imperio Romano, abundan las descripciones de países y ciudades gracias a las obras de geógrafos e historiadores.

Los manuales de retórica no nos son útiles a la hora de esclarecer la función (o funciones) que una ἔκφρασις podría desempeñar en la estructura de una obra. Se limitan, como ya hemos visto, a indicar los temas sobre los que se puede elaborar una ἔκφρασις, y a señalar algunos de los objetivos que se persiguen a corto plazo: poner ante los ojos del lector una imagen vívida de lo descrito.

Sí dejan claro, en cambio, estos testimonios la situación preeminente de la retórica en la educación desde los niveles más básicos. Estos προγυμνάσματα (y entre ellos la ἔκφρασις) eran conocidos por la mayoría de los lectores de una obra literaria del momento. Pero no sólo se trata del conocimiento de estas técnicas retóricas, sino que el gusto del lector, su apreciación literaria, ha sido modeladas por ellas. En toda obra, el lector buscaba correspondencias con su formación previa, mientras que el autor, a su vez, elaboraba su mensaje literario de acuerdo con estos parámetros aprendidos. Lo que distingue a un buen escritor del momento es su capacidad de crear algo novedoso y con vigor, partiendo de unas pautas comunes a todos. La extendida importancia de la retórica en la escuela, de la elocuencia como actividad de disfrute público, tuvo estas consecuencias.

¹¹⁰ Πρόσωπα, πράγματα, τόποι y χρόνοι son reconocidos por todos los autores como motivos de ἔκφρασις. A estos añade Elio Teón los τρόποι, Hermógenes καιροί y Aftonio ἄλογα ζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτά. Por último Nicolás de Myra hace su propia clasificación, incluyendo πανηγύρεις, ἀγάλματα καὶ εἰκόνες.

En cuanto al área de aplicación del término ἔκφρασις en la Antigüedad, es ésta mucho más amplia que la actual, como ya se ha mencionado en este mismo apartado. Ciertamente, nosotros utilizamos este término referido a descripciones de obras de arte y monumentos¹¹¹, sin embargo, esta acepción del término *écphrasis* no fue aplicado exclusivamente a obras de arte hasta el s. III d.C.¹¹² Así, en el análisis de las funciones de la ἔκφρασις que a continuación vamos a desarrollar, nos ocupamos esencialmente de las que tienen como objeto obras de arte, ya sean cuadros, estatuas u otro tipo de artesanía artística.

¹¹¹ El significado actual que damos al término se debe, según H. Maguire, a la influencia que han tenido las descripciones de las obras de arte y edificios en la reconstrucción de los monumentos bizantinos perdidos, de donde proceden las descripciones más comúnmente conocidas. Vid. H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

¹¹² Así lo ha quedado demostrado en E.C. HARLAN, *The Description of Painting as a Literary Device and Its Application in Achilles Tatius*, Diss. Columbia 1965.

I. D. 2. La *écphrasis* en la obra de Filóstrato el Viejo.

En la obra de Filóstrato *Descripciones de cuadros*, descubrimos a qué grado de independencia ha llegado la ἔκφρασις. Ciertamente, en esta obra no existe ningún contexto, ninguna trama argumental, en la que se inserte la descripción, y, en consecuencia, no podemos buscarle una función con respecto a la configuración total de la obra. En esta ocasión la ἔκφρασις es la obra. Su estructura constituye el prototipo del gusto por la variedad que caracteriza la época del autor: una serie de cuadros mitológicos que se suceden sin otro hilo conductor que el del autor-descriptor y el del auditorio-espectadores. Paradójicamente de esta laxa composición surge un tapiz coherente, cuya congruencia nace esencialmente de la finalidad que el autor persigue con esta obra.

¿Cuál es esa finalidad?. Sin duda Filóstrato se propone presentar su concepto de *paideía* (común a todos los pertenecientes a la Segunda Sofística). Este interés pedagógico se manifiesta en tres lecturas (compatibles) de la obra. En primer lugar, Filóstrato nos propone una escena: la de un maestro ante sus jóvenes discípulos. El escenario ya es una declaración de intenciones, pues acepta una galería de arte (que es como decir cualquier lugar) como el marco adecuado para el desarrollo de la actividad que más puramente le compete al sofista: la enseñanza. Esa variedad que el escritor del s. II d.C. perseguía como referencia estilística constante, se extiende ahora al propio lugar en el que se desarrolla la actividad del sofista: cualquier lugar es adecuado para la exposición de los conocimientos sofísticos, como cualquier tema es apropiado para la demostración de la capacidad del sofista. El modelo de hombre propugnado por la Segunda Sofística se adapta a cualquier circunstancia para sacar de ella el máximo partido. La escena en sí, por tanto, es parte ya del

contenido pedagógico de la obra.

En segundo lugar encontramos que las *Descripciones* constituyen un modelo educativo al establecer una referencia de cómo transmitir los conocimientos propios del sofista, basados en la tradición literaria y artística del clasicismo griego. Esta transmisión se sirve de un estilo discursivo aparentemente sencillo, con abundantes referencias a autores precedentes en una suerte de polifonía de textos. Y por último, de indudable importancia pedagógica es el contenido en sí de la obra, lo que se nos cuenta sobre mitos y literatura. La *paideía* defendida por Filóstrato se concreta en esta obra en un *qué* y un *cómo* formar las generaciones venideras.

La *ἑκφρασις* por excelencia es la del objeto artístico, y de ello se ocupa Filóstrato, escogiendo la pintura en cuadros, cuadros cuyo tema es mitológico. La coincidencia, en cuanto a temática, entre arte y literatura de la Antigüedad es la causa de una de las características que hacen más atractiva esta creación de nuestro autor: el juego de referencias entre arte y literatura, entre representación pictórica y literaria. Arte y literatura se alimentan la una a la otra, pero Filóstrato se decanta claramente en favor de una de las dos.

En Filóstrato, una vez que la *ἑκφρασις* no se encuentra al servicio de una trama principal, sería esperable que el tema de las descripciones de cuadros se centrara en el propio arte. Sin embargo, el arte se convierte en la perfecta excusa del literato para continuar haciendo literatura. Aún más cuando la obra de arte refleja temas y figuras de los que también se ha ocupado la literatura. Así, la obra plástica no es, en sí misma, de gran interés para el autor, sino que se convierte en el medio por el que la literatura vuelve sobre la literatura, acentuándose este círculo vicioso en aquellas obras que, a

su vez, parecen haber tomado su inspiración del tratamiento de un mito que un autor literario ha realizado.

En este sentido, Filóstrato utiliza la referencia literaria como el vehículo imprescindible para la comprensión de la representación pictórica. Lo que da validez a la presencia del arte en Filóstrato es que éste se convierte en un puente satisfactorio hacia la tradición clásica de los grandes autores griegos.

Como ya hemos dicho a la hora de hablar de Luciano, esa tradición literaria es la que actúa como guía del espectador-lector a través de figuras y escenas que en un primer momento pueden resultarnos desconcertantes. Es la tradición mitológica reflejada en la literatura la que convierte en algo significativo la galería de arte en su totalidad. Esa tradición es la que le proporciona al hombre contemporáneo de Filóstrato las claves de comprensión, ya sea de la galería napolitana, ya del mundo. Por eso, el desconcierto del espectador-lector en Filóstrato apenas se siente como tal. En ningún momento permite el autor que el lector-espectador zozobre, preguntándose acerca del significado de lo que ve-lee, como sí ocurría en Luciano.

Tanto Filóstrato el Joven como Calístrato¹¹³, se sitúan en la tradición descriptiva que marca Filóstrato el Viejo en esta obra. Ambos toman como punto de partida obras de arte, Filóstrato el Joven la pintura, Calístrato la escultura¹¹⁴. Pero quizá en ellos, la frescura y las posibilidades que se contemplan en la obra del primer Filóstrato en lo que se refiere a la interrelación de dos lenguajes (el pictórico y el literario), han quedado fosilizadas, y lo que en él sonaba a juego vivo, está demasiado esquematizado y fijado en ellos. Ciertamente, como dice Reardon, el difícil mérito de autores

¹¹³ En Calístrato encontramos un solo caso de descripción alegórica, la de la estatua de Oportunidad (Καῖρός) en Sición (*Stat.*, 6).

¹¹⁴ Con una sola excepción: el cuadro de Atamante (Calístrato, *Stat.*, 14)

como Filóstrato el Viejo y Luciano consiste en dominar para sus propios fines esos recursos literarios enseñados y practicados en los ejercicios de retórica de la escuela, mientras que las creaciones de otros autores del momento se resentían de la rígida estructura de los modelos escolásticos. Filóstrato convierte en libre degustación de la herencia clásica lo que en otros es expediente obligado.

Filóstrato el Viejo se sirve de la ἑκφρασις de obras de arte también fuera de las *Descripciones de cuadros*, aunque de forma menos relevante. Es el caso de las descripciones que encontramos en la obra de mayor extensión de su producción: *Vida de Apolonio de Tiana*. El protagonismo que la ἑκφρασις adquiere en las *Descripciones de cuadros* (obra en la que la descripción es la esencia misma de la composición) desaparece en la biografía de Apolonio de Tiana. En esta obra la ἑκφρασις no es la unidad de creación, como ocurre en las *Descripciones*, sino que es un vehículo menor de las intenciones del autor dentro de un conjunto mayor, la biografía. La importancia de la ἑκφρασις es, evidentemente, mucho menor, y su naturaleza también difiere.

En la biografía de Apolonio, curiosamente, las ἑκφράσεις más interesantes de obras de arte que encontramos son las que se centran en dos esculturas. Una de ellas representa a Tántalo en una curiosa faceta de escanciador de la amistad, y la otra es una imagen del famoso atleta Milón de Crotona. Lo que más puede sorprendernos como lectores de las *Descripciones*, es que en ambos casos se trata esencialmente ἑκφράσεις alegóricas, bastante distintas de lo que Filóstrato nos ha habituado en sus *Descripciones de cuadros* a esperar de una ἑκφρασις.

Así, la de Tántalo sorprende en dos puntos. En esta curiosa ἑκφρασις la descripción propiamente dicha y la clave para comprender su significado, aparecen a una cierta distancia en la

biografía¹¹⁵. Filóstrato pone en boca de un personaje de los que Apolonio trata en su viaje por la India, una visión de Tántalo bastante distinta de la tradicional. Entre los indios simboliza la amistad, y tal es la interpretación que ha de hacerse de la estatua que le representa, en la que aparece con una copa en la mano de la que se bebe en señal de fraternidad.

Aquí la estatua se presenta como un enigma, pero sin que se recurra a la figura del intérprete, a la manera de lo que ocurría en la *Tabla de Cebes*. Así, antes de que la propia estatua se introduzca en la narración de las conversaciones que Apolonio mantiene con el sabio indio, ya se nos ha dado esa versión poco habitual del personaje de Tántalo, que parcialmente desvela el significado de la estatua con la copa en la mano. La implicación de esta imagen no se aclara del todo hasta que los personajes del episodio comparten posteriormente con Apolonio la copa, *activando* la simbología de la estatua con la amistosa bebida en la mano.

En cuanto a la estatua de Milón de Crotona, es interesante especialmente por la doble interpretación que de ella se nos proporciona. Por una parte está el significado que las gentes de Olimpia y Arcadia dan al gesto y la actitud general de la estatua; por otra la explicación que proporciona Apolonio de Tiana. Como era de esperar en una obra escrita a mayor gloria de Apolonio, Filóstrato nos lo presenta como el intérprete sabio, el que conoce la verdadera simbología de lo representado.

Las dos interpretaciones contrastan considerablemente. Los habitantes de Olimpia y Arcadia elaboran una peculiar simbología de la apariencia de la imagen partiendo de la vida y la actividad del personaje, de manera que sólo el que conociese la vida del personaje podía entender las alusiones que el artista ha señalado a través de la

¹¹⁵ La descripción de la estatua de Tántalo se detalla en III, 25, pero hay que esperar a III, 32 para que, muy sutilmente, se haga referencia al significado de esta estatua.

estatua. A esta interpretación se opone la del propio Apolonio, que, sorprendentemente, alaba la explicación que se atribuye a la imagen en estos lugares del Peloponeso, a pesar de ser errónea.

Apolonio desentraña el mensaje de la estatua a la luz de la simbología tradicional y gracias al conocimiento de la evolución en el arte estatuario. Así, la mitra que porta el atleta, la granada que sostiene y el disco sobre el que se posa se refieren al sacerdocio de Hera, al que este famoso personaje pertenecía. En cuanto a la peculiar forma de los dedos de la estatua, especialmente rígida, nada tenía que ver con la inmovilidad del atleta en sus enfrentamientos (análisis popular), sino que era una característica debida a la poca pericia de los escultores época arcaica.

Vemos, pues, que donde la fantasía popular se ha lanzado a una interpretación bastante libre de las singularidades de la estatua (una vez que éstas han perdido para las gentes de la comarca su significado original), Apolonio propone la explicación correcta a la luz de la simbología tradicional. De nuevo asoma Filóstrato y su afán de rearme cultural, presentándonos la tradición griega (en este caso religiosa) como la guía segura que conduce a buen puerto. A eso hay que añadir ese toque de racionalismo que devuelve a su redil la imaginación desmandada, que incluso atribuye significados ocultos a lo que no es otra cosa que una cierta tosquedad técnica del artífice de la estatua (nos referimos, naturalmente, al trabajo de los dedos).

En estos dos casos de ἑκφράσεις que aparecen en la *Vida de Apolonio*, vemos cómo la descripción de una obra de arte está al servicio de la trama argumental, ya que ambas ayudan en la caracterización de los personajes. El sabio indio, por más que

Filóstrato nos lo quiera presentar como prototipo de un cultura extraña a la griega, nos recuerda enormemente a los sofistas contemporáneos del autor, al servirse de un recurso como es la ἔκφρασις para exponer su pensamiento, en la más pura tradición de la escuela de los προγυμνάσματα. En cuanto a Apolonio de Tiana y su interpretación de la estatua del atleta Milón, emplea las mismas armas interpretativas que guiaban al autor a través de la galería napolitana: la herencia griega, que le permite distinguir lo erróneo de lo acertado.

Las ἐκφράσεις de obras de arte no tienen en esta biografía la independencia que encontramos en las *Descripciones de cuadros*, pero ambas sirven a un mismo interés: el interés sofístico, que se traduce en una forma de decir y acercarse a las cosas (a través del procedimiento de la ἔκφρασις en este caso, vehículo proporcionado por una tradición escolástica griega), y un fondo (el acervo de la tradición cultural clásica griega¹¹⁶).

Así pues, la ἔκφρασις no tiene la importancia que adquiriría en las *Descripciones de cuadros*, constituyendo la propia estructura de la obra, pero tampoco actúa en su contexto a la manera de lo que encontrábamos en novelas como la de Aquiles Tacio, o en obras como las *Argonáuticas*, anticipando información sobre el curso de los acontecimientos. Filóstrato se sirve de este recurso en la *Vida de Apolonio de Tiana* para situar a sus personajes (entre ellos su protagonista) y los acontecimientos que se narran dentro de la tradición sofística. Utiliza dicho ropaje sofístico para traducir a sus coordenadas culturales personajes y circunstancias ajenas a su

¹¹⁶ Incluso en la interpretación poco usual de la figura de Tántalo encontramos reminiscencias clásicas, pues ya Píndaro (*O.* I, v. 30-69) se interesa por este desgraciado personaje mitológico, y por cambiar la interpretación de su historia, negando las tintas más oscuras.

tradición, a sus intereses. Así, todo lo que aparece en sus obras está al servicio de los ideales estéticos y culturales del autor, aunque eso signifique presentar un Apolonio de Tiana un tanto peculiar y a un sabio indio hablando como un sofista de Atenas¹¹⁷.

¹¹⁷ Aparte de estas dos ἐκφράσεις analizadas, en la *Vida de Apolonio de Tiana* encontramos otras descripciones de obras de arte. Sin considerar las que hacen referencia a edificios monumentales, que no son de nuestro interés en este trabajo, encontramos la mención de dos estatuas y de la decoración de los palacios de Babilonia. En lo que se respecta a las estatuas de Memnón (VI,4) y de Dioniso (II,8) apenas podemos hablar de ἔκφρασις, tan escasa es la atención que les dedica el autor. La decoración del techo de cierta sala del palacio de Babilonia, así como los motivos mitológicos que adornan las paredes, sí son verdaderas ἐκφράσεις, cuya función es idéntica a la que encontrábamos en Heliodoro: la configuración del escenario adecuado, que en esta ocasión son las numerosas tierras (con sus ciudades y sus maravillas) que el sabio Apolonio recorre, y cuyas maravillas se entretiene en describir como un turista curioso.

I. D. 3. La función de la *écphrasis*.

Tras este recorrido por diversas obras en las que encontramos *ἐκφράσεις* de obras de arte, intentaremos llegar a algunas conclusiones en lo que se refiere a la función que la *ἐκφρασις* desempeña en la obra en que se inserta, para intentar deducir a continuación qué es lo propio del empleo que de la *ἐκφρασις* hace Filóstrato en sus *Descripciones de cuadros*. De hecho, más que de una única función debemos hablar de las diversas funciones que una *ἐκφρασις* puede desempeñar.

Si analizamos los casos de descripciones de obras de arte en los que anteriormente nos hemos detenido, podemos distinguir, en primer lugar dos grandes tipos:

- *ἐκφρασις* inserta en una obra más amplia.
- *ἐκφρασις* que en sí misma constituye la estructura de la obra.

En el primer caso, la *ἐκφρασις* actúa de forma similar a una novela corta dentro de una obra de mayor longitud. Es una pequeña historia intercalada que tiene un cierto grado de independencia con respecto al resto de la obra, pero también guarda una relación particular con ella. Este es el caso de las *ἐκφράσεις* de la *Ilíada*, del *Escudo de Heracles*, de las *Argonáuticas*, del *Idilio I*, y de las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio.

En el segundo caso la *ἐκφρασις* ha adquirido una autonomía mayor, constituyendo el propio marco en el que se desarrolla lo que el autor quiere contar, ya sea que una teoría filosófica (*La Tabla de Cebes*), ya una novela pastoril (*Dafnis y Cloe*), ya los episodios mitológicos y sus referentes literarios de una tradición cultural (*Descripciones de cuadros*, de Filóstrato el Viejo). La *ἐκφρασις* se

convierte en el vehículo de los intereses del autor, en el pórtico de entrada al contenido literario. No es una mera excusa, sino la forma que adquiere el fondo que se quiere expresar en la obra.

Vemos, pues, que la diferencia esencial es la mayor autonomía que la ἔκφρασις adquiere en este último caso, lo que se traduce, asimismo, en una mayor relevancia de la propia descripción, que ya no es un episodio secundario dentro de la trama principal (aunque tenga una función definida en ella), sino la obra en su totalidad. Ciertamente, en obras como la *Tabla de Cebes* la ἔκφρασις y su explicación alegórica, la teoría filosófica que implica, todo ello es el asunto de la obra; todas las referencias que se establecen giran sobre lo representado en la ἔκφρασις. Lo mismo ocurre en las *Descripciones de cuadros*, y en obras de Luciano del estilo del *Heracles*.

Con todo, esta clasificación no hace referencia a las funciones propiamente dichas de la ἔκφρασις, sino que más bien se relaciona con una cuestión de estructura compositiva. En cambio, nosotros hemos creído distinguir, a grandes rasgos, tres funciones :

- Función proléptica.
- Función introductora.
- Función amplificadora de perspectiva.

Aunque en un principio la función proléptica parece ser lo mismo que la introductora, la diferencia es bastante considerable y se ve determinada, en parte, por la estructura de la obra (es decir, ya sea la ἔκφρασις una descripción insertada en un contexto más amplio, ya sea autónoma). En las ἐκφράσεις prolépticas el autor se sirve de este procedimiento para adelantar información de los pasajes posteriores de la obra. Es lo que ocurre en una novela como la de Aquiles Tacio, en las *Argonáuticas* o en el *Escudo de Heracles*.

Esta información adelantada requiere la participación del lector (del público en general) para establecer las relaciones que se han establecido entre la ἔκφρασις y el resto de la obra.

En una obra como la de Aquiles Tacio esta labor hermenéutica, un tanto intuitiva en sus orígenes e incluso inconsciente, se potencia gracias a la formación retórica tanto del autor como del público, de manera que las descripciones son consideradas de antemano una fuente de datos sobre el desarrollo de la trama, y no un mero elemento digresivo.

En ocasiones (nos referimos a obras como las *Argonáuticas* y el *Escudo de Heracles*) las relaciones que la ἔκφρασις establece con el resto de la obra en que se inserta son extraordinariamente sutiles, nacidas muy probablemente de referencias con las que nuestro subconsciente trabaja. A partir de ahí el autor ha podido muy bien subrayar aún más esta red de referencias entre la obra de arte descrita en la ἔκφρασις y la trama general de la obra. Así, no es nada extraordinario que en el manto que Atenea le regala a Jasón lleve la imagen de Frixo y el carnero, pues es el origen del vellocino de oro que el héroe va a buscar. De este episodio mitológico relacionado con el principio remoto de la expedición se pasa fácilmente, por relación inconsciente, a otros episodios mitológicos relacionados con el mismo personaje: episodios que tienen alguna relación con otros miembros de la expedición, o que anticipan circunstancias en las que el héroe se encontrará. Sobre estas relaciones casi involuntarias, el autor trabaja sirviéndose de la alusión, nunca de la referencia directa, que siempre ha sido un instrumento poético recurrente.

En este tipo de ἐκφράσεις, así pues, el autor trabaja sobre ese juego de ecos entre diferentes episodios míticos (en el caso de que el argumento sea mitológico), o entre los mitos tradicionales y esa nueva mitología inventada por la novela que son las peripecias

de los enamorados. Es evidente, por lo tanto, que una ἔκφρασις proléptica precisa de un contexto más amplio en el que situarse y con el que establecer este tipo de conexiones a las que nos referimos. Por lo tanto, siempre se tratará de una descripción interpolada dentro de una obra de mayor longitud, a la manera de cajas chinas.

Por el contrario, una ἔκφρασις introductora necesariamente ha de ser autónoma. Es el caso de las ἐκφράσεις alegóricas de Luciano, la *Tabla de Cebes* y las propias *Descripciones de cuadros*, de Filóstrato el Viejo. Podría considerarse que una ἔκφρασις introductora es en cierta medida proléptica, pero la diferencia estriba en que si bien la trama argumental de una obra en la que se incluye una ἔκφρασις proléptica no se ve afectada por la eliminación de la ἔκφρασις (aunque sí empobrecida la obra en su conjunto, pues se eliminan estas relaciones que la enriquecen y que hacen más interesante la aventura del lector), sin la ἔκφρασις introductora la obra sencillamente no existiría.

En una ἔκφρασις proléptica es esencial para su comprensión la trama en la que se inserta, para que lo descrito en la ἔκφρασις tenga el sentido preciso y concreto que ha querido reflejar el autor. Sin la base argumental la descripción de la obra de arte seguiría existiendo, pero su significado sería uno muy distinto. En cambio, una ἔκφρασις introductora conforma la totalidad de la obra, pues es su análisis y las conclusiones que de él se deducen el alma de la composición literaria.

El nombre de “introductora” se debe a que suele situarse al principio de la obra, a la manera de un pórtico que nos conduce hacia la tesis que se nos propone en la obra. Así, en las *Descripciones* de Filóstrato las ἐκφράσεις son la entrada al mundo de la tradición

clásica auspiciada por el autor. El caso de la novela de Longo, es muy particular, pues, si bien es cierto que la ἔκφρασις de la pintura a la que se refiere al inicio de la novela ha servido de inspiración a la totalidad de la obra (como muy claramente declara el autor), en cambio ¿debemos considerar la novela entera una ἔκφρασις pormenorizada y extensa? ¿O bien se trata de algo distinto?. Nosotros preferimos lo primero, aunque sea un tanto aventurado, y por lo tanto este es también un ejemplo de ἔκφρασις introductora.

Con el extraño nombre de “ἔκφρασις amplificadora de perspectiva”, nos referimos a lo que ya comentamos con ocasión de la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, y con la del vaso regalado a Tirsis del *Idilio* I de Teócrito. En ambos casos la ἔκφρασις viene a completar un modelo de vida, de mundo, propuesto por el autor, en algún aspecto que no trata la trama principal. Es ésta una función singular que puede malinterpretarse como ausencia de función, pues debido a su carácter complementario pero al mismo tiempo de contraste con el resto de la obra, puede considerarse la ἔκφρασις una digresión sin ninguna finalidad. Esta naturaleza contrastiva es especialmente clara en el caso de la *Ilíada*, mientras que en el caso de Teócrito sobresale más la semejanza de tono entre lo descrito en el vaso y lo que sucede fuera de él.

Aparte de estas tres importantes funciones de la ἔκφρασις de obras de arte, hay un cuarto y último grupo cuya finalidad es la colaboración en elementos secundarios. Son ἐκφράσεις a las que se les dedica una atención considerable, pero que no desempeñan una función tan destacada como las que hemos visto con anterioridad. Suelen contribuir a la configuración de un escenario adecuado para que la trama principal sea verosímil (el caso de las ἐκφράσεις de obras de arte en la novela de Heliodoro), o bien dan pie al

anecdótico que rodea a los personajes de la trama (así en la *Vida de Apolonio de Tiana* las dos ἑκφράσεις que hemos analizado contribuyen a la caracterización del protagonista como hombre sabio). Es de señalar, que las descripciones de obras de arte que en Filóstrato aparecen con la única finalidad de satisfacer cierta curiosidad del que gusta ser viajero sin moverse del escritorio (a la manea de Pausanias), son extraordinariamente breves, apenas dos pinceladas. Cuando hallamos una ἑκφράσις que podemos considerar tal debido al pormenor con el que se la describe y la atención que se le dedica, resultan ser significativas para la trama en general o para la recreación del escenario adecuado.

Vemos, pues, cómo las diferentes funciones que una ἑκφράσις puede realizar no responden a factores cronológicos, pues obras separadas considerablemente en el tiempo comparten la misma función. No podemos señalar una evolución de la función de la ἑκφράσις en el tiempo, aunque sí es evidente un mayor cultivo de la ἑκφράσις de carácter autónomo en la época de Filóstrato. Esta relevancia adquirida por la ἑκφράσις no incluida en una obra de mayor extensión, tiene sus raíces en el gusto por las obras pequeñas que se inició a comienzos del helenismo, y que perduró (aunque mezclándose con nuevas modas literarias) en época romana.

Podemos decir, que la ἑκφράσις es un recurso de gran ductilidad que el autor emplea para alcanzar el objetivo que se propone. Así, un mismo autor, como es el caso de Filóstrato, puede hacer diferentes empleos de la ἑκφράσις según sea la obra a la que se dedica, como hemos visto. Pero en todo caso, la ἑκφράσις no es una digresión sin causa ni finalidad, un adorno, sino que, como creemos haber demostrado, sirve a un objetivo funcional que puede variar de importancia, pero que existe siempre.

I. D. 4. Las interpretaciones de la *écphrasis*.

A la luz de los ejemplos en los que nos hemos detenido un tanto, podemos deducir dos tipos de interpretaciones de lo que supone la *ἐκφρασις* con respecto a lo que se quiere lograr del espectador-lector.

A.S. Becker¹¹⁸ plantea una doble lectura de la *ἐκφρασις*: como ventana y como interpretación. Becker habla de *ventana*, refiriéndose a lo que podríamos considerar una descripción neutral, que mantiene la ilusión de que el espectador-lector tiene ante sus ojos lo descrito, que éste participa de la situación literaria, imaginaria. A todas aquellas referencias a la descripción como procedimiento literario que rompen dicha ilusión, y que contribuyen a distanciar al lector del contenido de la *ἐκφρασις*, se refiere A.S.Becker cuando habla de "interpretación". Ambas interpretaciones pueden mezclarse en la misma obra¹¹⁹, alternándose momentos en que la *ἐκφρασις* actúa como una simple ventana, o bien aquellos en que al lector se le recuerda que lo descrito es parte de una obra literaria (ya sea llamando la atención sobre el lenguaje mismo, ya sobre la situación del lector, que en realidad no ve lo representado).

Por nuestra parte, entendemos que en las interpretaciones cabe plantearse algunos matices más. Diferenciamos claramente un primer tipo de interpretaciones, las alegóricas, en las que sólo hay una interpretación posible, adecuada, fijada de antemano que es accesible directamente para el lector intérprete (puesto que las claves se le proporcionan al mismo tiempo que las descripción), o bien que necesita de un *traductor* adecuado. En este último caso se

118 A.S. BECKER, "Reading poetry through a distant lens: ecphrasis, ancient greek rhetoricians and the pseudo-hesiodic *Shield of Herakles*", *AJPh*. 113 (1992) 5-24.

119 En el mismo artículo, A.S.BECKER aplica esta teoría al *Escudo de Heracles* como modelo de obra que mezcla ambas interpretaciones de la *ἐκφρασις*.

juega con el desconcierto del intérprete, recurso efectivo para llamar y retener la atención del lector.

Las interpretaciones de las ἐκφράσεις que hallamos en la novela y en las obras épicas aquí tratadas, se incluyen en este tipo, aunque con algún matiz. Ciertamente, el contenido de estas tiene un significado simbólico con respecto al resto de la obra en que se intercalan. Sin embargo este significado posee un cierto grado de flexibilidad en muchos casos, dejándose espacio a la interpretación del lector¹²⁰.

Junto a este género de interpretaciones se encuentra aquel otro en el que el autor/intérprete tiene libertad para ver más de lo que la obra de arte muestra. De tal manera que la explicación de la obra de arte se convierte en una vía para jugar con la tradición literaria y cultural mediante constantes referencias cruzadas. Asimismo, la libertad de interpretación tiene un papel destacado, permitiendo la manipulación de la información que la obra de arte presenta.

En cuanto a la figura del espectador/lector, sabemos de antemano que toda descripción literaria es necesariamente una interpretación: la del autor sobre la cosa, y la del lector sobre las palabras del autor. Gracias a esta interpretación se alcanza la finalidad de poner ante el lector el objeto descrito.

Teniendo esto presente, con todo, podemos distinguir una doble reacción del lector/espectador ante la descripción. En ocasiones se sitúa ante ella como un observador/lector pasivo, al

¹²⁰ A este respecto, y en general sobre este apartado, *vid.* W.J.T. MITCHELL (ed.), *The Language of Images*, Chicago y Londres 1980; W. ISEER, *The Implied Reader*, Baltimore y Londres 1974; E.W. LEACH, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988; E. ECO, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotic of Texts*, Bloomington 1984.

que la ἔκφρασις no plantea ningún problema de interpretación¹²¹. Todo aparece tal como es. El autor es un intermediario fiable, casi inexistente (es el caso del escudo de la *Ilíada*, y el de Heracles).

Pero, paulatinamente se requiere del observador una participación distinta. Ha de tomarse el trabajo de interpretar el pleno significado de la ἔκφρασις, según el hábito que la descripción retórica le ha inculcado. El significado de la descripción ha de desentrañarlo el lector, y, de hecho, la descripción le sirve de guía para una comprensión real, o al menos anticipada, de la obra en que se inscribe la ἔκφρασις. Este es caso claro de muchas de las descripciones de las novelas, pero también el de obras como las *Argonáuticas*.

Así el lector se acerca a la descripción consciente de que guarda una estrecha relación con el contexto literario en que aparece (en el caso de que exista, no podemos decir tal cosa con respecto a una obra del tipo de las *Descripciones* de Filóstrato o Calístrato). Pero en ocasiones, el lector ve frustradas sus expectativas usuales de interpretación, ya que el autor juega con ellas (así en las *Etiópicas* de Heliodoro, e incluso en Aquiles Tacio). También es esto lo que ocurre con las interpretaciones alegóricas, participando en este caso el propio autor de la perplejidad en que sumerge al lector (en Luciano o Cebes, como ya hemos visto).

El espectador/lector, por lo tanto, puede aparecer como un elemento pasivo, activo o perplejo (considerándose esto último una variante del lector activo: un lector activo inhibido).

¹²¹ Tal vez sea útil recordar, que no estamos utilizando en esta ocasión el término interpretación con el sentido que le daba A.S.BECKER en su artículo, de cuyas ideas principales nos hemos hecho eco al inicio de este apartado.

II. ICONOGRAFÍA Y DESCRIPCIÓN LITERARIA. RELACIÓN ENTRE IMAGEN PICTÓRICA Y NARRACIÓN MÍTICA.

II. A. Análisis del prólogo.

P. Hadot¹ cifra la originalidad que las *Imagines* de Filóstrato el Viejo suponen con respecto a las anteriores obras del mismo género de la ἑκφρασις en una doble consideración. Por una parte, como es obvio, no nos encontramos en esta obra con la descripción de un único objeto, sino que entre nuestras manos el autor coloca la totalidad de una galería. Paradójicamente, se trata de una entidad a la vez única (en tanto que conjunto) y múltiple (si la observamos en cada una de sus piezas). En segundo lugar, Hadot subraya la presencia de un prólogo en el que Filóstrato crea las condiciones de la puesta en escena de la sucesión de ἑκφράσεις, es decir, pacta con el lector la ilusión de recorrer una galería situada en Nápoles en compañía de un joven e interesado auditorio².

A nuestro entender, la importancia del prólogo no se limita a esta función señalada por P. Hadot, sino que posee una mayor trascendencia que sugiere la necesidad de un análisis más detallado del mismo. Sin duda, en él encontramos ese pacto al que se refiere P. Hadot —uno de los puntos de mayor alcance tratados en el prólogo—, pero podemos aventurarnos a decir que el prólogo va más allá, hasta el punto de convertirse en la clave que nos permita profundizar tanto en la significación de la totalidad de la obra, de las *Descripciones*, como en las ideas que Filóstrato posee sobre el arte en general y sobre la pintura muy en particular.

¹ P. HADOT, *Le galerie des tableaux*, París 1991, p.2 de su "Introducción".

² Vid. a este respecto el apartado C. El lector de la obra de este trabajo de tesis.

“Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὅποση ἐς ποιητὰς ἥκει -φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἶδη-
ξυμμετρίαν τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι’ ἣν καὶ λόγου ἢ τέχνη
ᾗπτεται.”³

El prólogo se inicia con contundencia, y en estas pocas palabras Filóstrato deja clara su posición con respecto a lo que hasta entonces se había elucubrado sobre la relación entre pintura y poesía. De hecho, nuestro autor entra en un diálogo de gran Antigüedad en la tradición griega⁴, en el que las palabras de Simónides representan uno de los testimonios más tempranos.

“τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν (...), τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.”⁵

Aparte de Simónides, muy numerosos son los ejemplos a lo largo de la tradición griega que podemos aportar en los que pintura y poesía se colocan en paralelo, pasando la referencia del autor de una a otra y aceptándose la idea de que son realidades semejantes. Un claro ejemplo lo encontramos en Dioniso de Halicarnaso⁶ que para iluminar las cualidades que diferencian los estilos de diversos pintores (Policleto, Fidias, Calamis y Calímaco) acude a escritores

³ *Im.*, I (prólogo).1 : “ Quien no ama la pintura agravia a la verdad, agravia también a la sabiduría que pertenece a los poetas –pues ambas aportan por igual a las hazañas y las representaciones de los héroes– y no celebra el sentido de las proporciones, a través del cual también el arte participa de la razón”

⁴ Vid. H. MANKIEWICZ, “Ut Pictura Poesis: A History of the Topos and the Problem”, *New Literary History* 18 (1987) 535-558. Sobre las pervivencias del *topos* en época postclásica vid. R.W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Florencia 1974.

⁵ Tal como las transmite Plutarco, *Mor.*, 346F: “ la pintura es una poesía que calla, la poesía una pintura que habla”. Vid. N. GALI, *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón, la invención del territorio artístico*, Barcelona 1999.

⁶ *Isoc.*, 3

como referencia esclarecedora (Isócrates y Lisias). El mismo proceder encontramos en el tratado *De elocutione* de Demetrio⁷. Pero el punto más álgido en este parangón de pintores y escritores nos lo ofrece Luciano de Samósata, quien tras mencionar toda una lista de pintores que desearían haber retratado a Pantea (amante de Vero) en su obra homónima a la de Filóstrato, incluye al final de dicha serie y como el mejor de los pintores al propio Homero:

“μᾶλλον δὲ τὸν ἄριστον τῶν γραφέων, παρόντος
’Ευφράνορος καὶ ’Απελλοῦ.”⁸

Con estas palabras no sólo llegamos al mayor grado de simbiosis entre pintura y poesía, sino que ellas mismas son un claro exponente de cómo la pintura de la época se entiende como un arte en profunda conexión con la literatura, de la que recibe motivos e inspiración, y a quien, a su vez, se los devuelve, como las *Descripciones* de Filóstrato demuestran muy a las claras.

Independientemente del peso de esta tradición, Filóstrato en sus palabras nos aclara cuál es la razón para él de esta hermandad entre poesía y pintura: ambas reflejan la sabiduría de la verdad —de ahí que quien las desprecie desprecie también la sabiduría y la verdad, como claramente se indica en el prólogo: ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν—. Por lo tanto, para Filóstrato pintura y poesía se sitúan a la misma altura, y ambas son respetables por transmitir el mismo tipo de conocimiento que consiste, sobre todo, en un conocimiento mitológico (φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἶδη). No hay que olvidar que para la época de

⁷ *Eloc.*, 14

⁸ *Im.*, 43 Mcleod, 8: “[Homero] el mejor con mucho de los pintores, contando a Eufranor y Apeles.”

nuestro autor, el arte plástico, y en concreto la pintura, es de asunto principalmente mitológico. Con sólo referirnos a las obras descritas por Filóstrato en sus *Descripciones*, se deduce la preponderancia de los cuadros que reflejan episodios del mito, frente a una minoría de argumento histórico⁹, y todavía una presencia más exigua de piezas de otro contenido, como es el caso de las naturalezas muertas¹⁰ o los paisajes con escenas de la vida cotidiana¹¹.

Similar a la afirmación que encontramos en este prólogo es el juicio de Plutarco, según el cual también el mismo fin persiguen poesía y pintura, aunque se sirvan de distintos medios para alcanzarlo:

“εἰ δ’ οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν οἱ δ’ ὀνόμασι
καὶ λέξεσι ταῦτ’ ἀδηλοῦσιν, ὕλη καὶ τρόποις μιμήσεως
διαφέρουσι, τέλος δ’ ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται.”¹²

Para Aristóteles también la diferencia entre las diversas artes radicaba en la diferencia de los medios empleados para lograr la imitación (μίμησις).

⁹ Las ἐκφράσεις de argumento histórico son: “Rodoguna” (*Im.*, II.5), “Pantea” (*Im.*, II. 9), y “Temístocles” (*Im.*, II.31). El tratamiento que se hace de la figura de Píndaro (*Im.*, II.12) casi lo convierte en figura mitológica.

¹⁰ Encontramos dos únicos bodegones, presentados como regalos de hospitalidad (ξένια), en *Im.*, I.31 y II. 26

¹¹ Descripciones de diversas escenas no mitológicas, inmersas en un paisaje que recibe una atención singular las encontramos en “Marismas” (I, 9), “Bósforo” (I, 12-13), “Islas”(II, 17). Sin embargo, las referencias mitológicas tampoco desaparecen del todo, pues en “Marismas” nos volvemos a encontrar con los casi omnipresentes Erotes. Otros conjuntos con mortales sin historia mitológica los encontramos en “Cazadores”(I, 28) y en “Coro de Muchachas” (II, 1). Fuera de estas categorías todavía encontramos un par de piezas, la de “Arriquión” (II, 6) y “Telas” (II, 28), en ésta última, aunque no se trata de un cuadro mitológico, también acaba Filóstrato introduciendo alusiones al mito.

¹² *Mor.*, 347 A: “Y si los unos con colores y perfiles, los otros con nombres y elocuciones hacen visible estas cosas, con la materia y con el estilo de la imitación difieren, pero un objetivo común es el fundamento de ambos.”

“ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν
ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.”¹³

Si bien en el prólogo de las *Descripciones* Filóstrato equipara pintura y poesía, en otras de sus obras la comparación entre ambas no es tan equitativa. Si acudimos a la *Vida de Apolonio de Tiana*, encontramos un pasaje¹⁴ en el que se compara al Zeus de Fidias con el de Homero. En él el autor afirma que el valor del Zeus homérico es superior a la escultura, pues ésta pertenece al ámbito terrenal, mientras que la creación homérica extiende su presencia a todas las partes del cielo. Puede objetarse que realmente en este pasaje los términos que se contrastan no son pintura / poesía, sino escultura / poesía. Sin embargo, el criterio por el que en dicho pasaje se prefiere al Zeus de Homero es del todo trasladable a un Zeus representado en una pintura, pues también el ámbito de su existencia se reduce a la tierra. De hecho, en esta singular contraposición terrenal / celestial parece poderse entrever ciertas concepciones platónicas, en el sentido de que el Zeus de Homero se encontraría más cerca del mundo ideal, de la realidad supraceleste, que el Zeus de Fidias.

Como podemos ver, en la *Vida de Apolonio* la poesía queda por encima de las artes plásticas, rompiéndose esa equiparación que encontramos en el prólogo de las *Descripciones*. No hay que olvidar, con todo, que en la *Vida de Apolonio* las palabras están puestas en boca del propio Apolonio de Tiana, aunque esto no signifique mucho y en el fondo Filóstrato se sirva de este personaje como un *alter ego* literario en la mayoría de las ocasiones. Por otra parte, las afirmaciones del prólogo pertenecen a una obra cuyo asunto es el elogio de la pintura —aunque el instrumento de tal elogio sea la

¹³ *Po.*, I, 1447b: “Así pues, afirmo que las diferencias entre las artes radican en los medios que emplean en la imitación.”

¹⁴ *VA*, IV, 7

palabra— por lo que no sería oportuno situarla en un lugar subordinado a la poesía, y quizá sea esta la razón por la que Filóstrato no se inclina claramente a favor de la superior naturaleza de la poesía.

Con todo, y como analizaremos en las conclusiones de este trabajo, a pesar de la afirmación que encontramos en el prólogo de las *Descripciones* en el sentido de que pintura y poesía comparten igual dignidad, al analizar la obra en su conjunto observamos que la poesía muestra un ascendiente muy superior que el otorgado a la pintura. De hecho, parecería —siendo quizá un poco osados en nuestro juicio— que la galería de arte sólo existe para que a través de los cuadros podamos llegar a otros textos literarios, poéticos, precedentes. Claro que esto podría derivarse del hecho de que la obra de las *Descripciones* en sí una pieza literaria, que sólo se sirve de la palabra para hacernos llegar su mensaje, con lo que el peso de ésta ha de ser, a la fuerza, mucho más notable. Sin embargo, el propio carácter de la sociedad en que se crea la obra, extraordinariamente literaturizada —de hecho el fenómeno de la Segunda Sofística no podría entenderse en una época con menor tránsito de textos escritos y con menor presencia e influencia del libro en la realidad cultural— nos induce a considerar la afirmación con que se inicia el proemio un tanto exagerada debido, en gran parte, al propio asunto de la obra.

En otra obra de Luciano de Samósata se nos escenifica esta competición pintura / poesía, o lo que es lo mismo imagen / palabra, a la que nos referimos. Ciertamente, en *Acerca de la casa* encontramos una epideixis en la que en primer lugar se defiende la tesis de la necesidad que tiene la imagen de la palabra para dar ajustada cuenta de su perfección y hermosura —se trata, en esta

ocasión de la alabanza de un mansión—. En una segunda parte de la obra hace acto de presencia el Argumento-contrario, personificación de la tesis opuesta y que viene a defender, pormenorizadamente, el adagio de que una imagen vale más que mil palabras. Lo irónico del caso que aquí nos muestra Luciano es el hecho de que el Argumento-contrario ha de servirse de la palabra para defender la imagen, con lo que, implícitamente, acepta la superioridad de su oponente.

De hecho, más que la supremacía de la palabra sobre la imagen, Luciano habla en la primera parte de esta epideixis de la necesidad entre palabra y visión, de la relación de dependencia que entre ellas se establece. La contemplación de lo hermoso llama a la palabra; no es posible guardar silencio ante algo tan poderoso que requiere de nosotros una traducción a otro lenguaje. Sin embargo, la segunda parte de esta obra sí hace una radical defensa de la imagen. El resultado final de la exposición, como ya hemos dicho, y a pesar de la argumentación desarrollada, es un falso empate entre palabra y visión, pues, si atendemos meramente a los razonamientos, la partida queda en tablas, pero, si tomamos una perspectiva de mayor ángulo, nos percatamos de que en ningún caso hemos salido del ámbito de la palabra, de su dominio.

Frente a este claro, aunque artificioso, decantamiento a favor de la palabra, el prólogo de las *Descripciones* habla de una igualdad entre pintura y poesía, entre imagen y palabra, atendiendo a esa común finalidad que ambas persiguen: reflejar la verdad, la ἀλήθειαν.

Pero detengámonos un poco más en este punto e intentemos desentrañar a qué se refiere Filóstrato al referirse a este conocimiento, a esta sabiduría verdadera que pintura y poesía parecen compartir. ¿En qué consiste esta verdad reflejada?. Para

entender a qué se refiere Filóstrato hemos de acudir a otro lugar del prólogo:

“βασανίζοντι δὲ τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις
μὲν εὖρημα πρεσβύτατον καὶ συγγενέστατον τῇ
φύσει.”¹⁵

La palabra que define al arte es μίμησις, imitación de la naturaleza¹⁶. Se deduce de estas palabras que el reflejo de la naturaleza es el fin y la virtud del arte, el criterio de su valoración radica en la fidelidad de su representación.

Precisamente es la más ajustada capacidad de reproducción de la realidad que posee la pintura lo que hace que Filóstrato la prefiera y distinga entre las demás artes plásticas.

“ζωγραφία δὲ συμβέβληται μὲν ἐκ χρωμάτων,
πράττει δὲ οὐ τοῦτο μόνον, ἀλλὰ καὶ πλείω σοφίζεται
ἀπὸ τούτου [τοῦ] ἑνὸς ὄντος ἢ ἀπὸ τῶν πολλῶν <ἢ>
ἑτέρα τέχνη.”¹⁷

El concepto de μίμησις también se encuentra en la reflexión artística que nuestro autor desarrolla en la *Vida de Apolonio*. En esta obra el significado de dicho término es ambiguo, ya que en ocasiones¹⁸ se opone al término φαντασία, considerándose ésta un grado superior a la μίμησις en lo que a representación se refiere.

¹⁵ *Im.*, I (prólogo). 1: “Si queremos examinar el origen del arte, vemos que la imitación es el descubrimiento más antiguo y más cercano a la naturaleza”

¹⁶ *Vid.* H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna 1954; ; G. GEBAUER-C. WULF, *Mimesis*, Hamburgo 1998; G. SÖRBOM, *Mimesis and Art: Studies in the origin and development of an aesthetic vocabulary*, Estocolmo 1966;

¹⁷ *Im.*, I (prólogo). 2: “La pintura utiliza los colores, pero no hace esto sólo, sino que logra más con este sólo recurso que con otros muchos las demás artes”

¹⁸ VA, VI. 19

Así, con la φαντασία se crea lo que existe en la realidad material y también aquello que únicamente logramos concebir con nuestra mente; en cambio, la μίμησις se reduce a un calco de lo existente¹⁹.

En otros lugares de la misma obra²⁰, por el contrario, se habla de la μίμησις en un doble sentido: una μίμησις que copia lo existente, y una μίμησις que es actividad de la mente y que, en consecuencia, se asemeja en algún aspecto al concepto de φαντασία antes mencionado. Distingue nuestro autor entre una μίμησις simple y una μίμησις pictórica. El tipo más sencillo de μίμησις—la no pictórica— consiste en la capacidad que en cada uno de nosotros hay de relacionar lo que vemos con lo que ya conocemos de antemano, lo existente, en búsqueda de correspondencias que nos permitan conocer y reconocer. La μίμησις pictórica, por su parte, constituye una forma más compleja y completa de μίμησις, pues, además de relacionar con formas existentes lo que ve, es capaz de traducirlas a imágenes, creando representaciones artísticas. La μίμησις sencilla la comparten todos los hombres, pues les viene dada por su propia naturaleza, mientras que la μίμησις pictórica es un *plus* añadido a ésta, ya que se trata de una destreza no compartida por todos, algo similar a un don.

Según E. Birmelin²¹, no existe razón alguna para no identificar el término φαντασία, tal como lo utiliza Filóstrato, con la μίμησις aristotélica, que a su vez coincide con la μίμησις en el sentido en que la emplea el propio Filóstrato en *Vida de Apolonio*, II.22. Ciertamente, el término μίμησις tiene en Aristóteles un significado más amplio que el que apreciamos en el pasaje de *Vida de Apolonio*, VI. 19, pues abarca también el ámbito que allí Filóstrato

¹⁹ Sobre estos conceptos en general, vid. B. SCWEITZER, "Mimesis und Phantasia", *Philologus* B. 89 (1934) 286-300

²⁰ VA, II. 22

²¹ E. BIRMEIN, "Die Kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios", *Philologus* 88 (1933) 149-80 y 193-414.

considera propio de la φαντασία. Es decir, la recreación de lo existente realmente más lo posible.

También es E. Birmelin quien sostiene que Filóstrato tiene en consideración un nuevo criterio a la hora de enjuiciar el arte. Según sus palabras²², ya no encontramos en la base del juicio estético sólo la fidelidad (ὁρθότης) en la μίμησις, sino que entra en juego —y con una trascendencia que llega hasta nuestros días— el criterio de la belleza (τὸ καλόν, *pulchritudo*), alejándose así nuestro autor de los criterios puramente aristotélicos. Sin duda, este nuevo criterio que recién entra en liza en los juicios artísticos puede deducirse no sólo del pasaje mencionado en el artículo (*Vida de Apolonio*, IV. 7), sino también de los comentarios que sobre la belleza incomparable de lo pintado encontramos a lo largo de los dos libros de las *Descripciones*. Con todo, en el prólogo de las *Descripciones* lo único que se menciona como clave definitoria del arte plástico, de la pintura en concreto, es su capacidad de reflejar la verdad, la (ἀλήθεια), base de su sabiduría (σοφία), lo que sólo puede entenderse en relación con el concepto de μίμησις, tal como venimos detallando.

Si bien en el juicio estético de Filóstrato intervienen de hecho más criterios que el puramente mimético, a la hora de concretar teóricamente los elementos de ese juicio Filóstrato sigue estando muy cerca de Aristóteles y su ὁρθότης mimética, como demuestra en el prólogo. Incluso cuando menciona las características por las que la pintura sobresale entre todas las artes plásticas, no alude en ningún momento a que su forma de representación sea más bella o más cercana a la belleza, sino que refleja con más propiedad lo existente: la luz y la sombra, la mirada de un hombre enfermo o feliz, las distintas tonalidades de los ojos y de las cabelleras, y todo lo demás que vemos en la realidad.

²² E. BIRMELIN, *op.cit.*, p. 409

La definición más clara de lo que para Filóstrato es la esencia del arte —y por lo tanto la base del criterio de valoración artística— la encontramos en la *Vida de Apolonio*, II. 22, definición que abunda en la idea ya planteada en el prólogo de las *Descripciones*. En este lugar, claramente se define la pintura como imitación, y se rechaza cualquier otra definición. Quizá los dos juicios más definidos y a la vez opuestos que sobre esta esencia mimética del arte plástico y de la poesía los encontremos en Platón y en Aristóteles.

Aristóteles, consideraba que la imitación es connatural al hombre, y que además esta imitación le produce placer. Ambas causas se encuentran en el origen de la creación artística:

“Εοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατον ἐστὶ καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.”²³

En las palabras que Aristóteles dedica a analizar el proceso de creación artística, sea ésta plástica o literaria, no encontramos ni asomo de crítica a su carácter mimético²⁴. Todo lo contrario que ocurre en Platón, quien precisamente basa toda su crítica a la poesía

23 *Po.*, IV 1448b. " Parecen ser dos las causas de la poesía, y las dos naturales: pues el imitar es connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, porque son más hábiles para la imitación y sus aprendizajes primeros los realizan a través de la imitación; y [la segunda causa] es el disfrutar con la imitación."

Aunque en el fragmento que aquí reproducimos se refiere Aristóteles concretamente a la poesía, ya anteriormente nos hemos referido a la concepción de este autor que sostiene que las diferencias entre las diversas artes (plásticas y diferentes géneros literarios) radican en los medios, pero no en su finalidad. *Vld.* H.L. TRACY, "Aristotle on Aesthetic Pleasure", *CPh* 41 (1946) 43-6, 193-206.

24 Sobre el concepto del arte en Aristóteles en relación con la mentalidad de su época, un estudio en profundidad puede encontrarse en E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Florencia 1932

y la pintura en su naturaleza mimética.

La crítica que Platón realiza al arte imitativo y que queda expuesta en el libro X de su *República* se basa, esencialmente, en tres apreciaciones. En primer lugar, y sirviendo de base a todo el desarrollo posterior de su análisis, Platón rechaza el arte imitativo puesto que no se trata de arte que refleje la verdad, sino que se basa en las apariencias, mero reflejo del mundo ideal. El arte imitativo viene a ser la copia de una copia. En segundo lugar el arte imitativo se relaciona con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón. Y, por último, no tiene una finalidad sana ni verdadera²⁵.

Como es evidente, el prólogo de Filóstrato es una antítesis a todas estas afirmaciones, en primer lugar porque, como venimos observando, el valor del arte radica para nuestro autor precisamente en su naturaleza mimética, sin que sombra alguna de sospecha sobre tal realidad venga a empañar sus convicciones. En cuanto a que el arte imitativo va dirigido a nuestra parte irracional, debemos recordar aquellas palabras iniciales del prólogo: “*ἡμετέριαν τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι’ ἣν καὶ λόγου ἡ τέχνη ἄπτεται.*” Ciertamente el *λόγος* al que se refiere Filóstrato y la parte racional de alma tripartita de Platón no son totalmente parangonables, pero sí es cierto que con su afirmación nuestro autor hace intervenir en la creación y apreciación artísticas un elemento que para Platón quedaba totalmente fuera de escena, pues al no diferenciar Filóstrato las tres partes del alma propias de la teoría platónica y defender, en cambio, la participación del arte en el *λόγος* gracias a las proporciones, implícitamente se defiende la actividad artística como un proceso racional, tanto en su creación como en su estimación.

²⁵ Vid. W. J. VERDENIUS, *Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden 1962.; P. M. SCHUHL, *Platone e le arti figurative*, Bolonia 1994.; R.G. STEVEN, “Plato and the Art of his Time”, *CQ* 27 (1933) 153; C. CAVARNOS, *Plato's Theory of Fine Arts*, Atenas 1973; N. DEMAND, “Plato and the Painters”, *Phoenix* 29 (1975) 1-20.

En cuanto a la desestimación de las artes miméticas por su insana finalidad (es decir, por representar falsedades y excitar en nosotros nuestra parte más innoble, la que precisamente hay que aprender a dominar), recordemos que para Filóstrato poesía y pintura se ocupan principalmente de las hazañas y representaciones de los héroes, con lo que su fin no puede ser más ennoblecedor. Es más, el propio Platón, que tan inmisericorde se muestra con las artes miméticas, salva de la quema final y permite que crucen al umbral de su utópica república los himnos a los dioses y los encomios de los héroes²⁶. Al menos en este último parecer podrían ponerse de acuerdo Platón y Filóstrato.

Si bien Platón, en lo que respecta a la poesía, contempla la posibilidad de que pueda crearse algún tipo no mimético, y, en consecuencia, aceptable en su república de nueva planta, en lo que toca a la pintura, parece no concebir siquiera la opción de una pintura capaz de reflejar la idea, el mundo supraceleste²⁷. Nos basamos en un argumento *ex silentio*, pues Platón no se pronuncia en esta cuestión, pero sospechamos que es su indiscutible pasión por la poesía lo que le obliga a dejarle un resquicio de salvación en su nueva sociedad —quizá la pintura le reportaba una satisfacción menor y esa es la causa de su olvido. Con todo, hemos de agradecer que las apreciaciones de Platón en lo que se refiere al arte no lograra en los autores posteriores un eco relevante²⁸.

Reconduzcamos nuestros pasos de nuevo hacia el prólogo y centremos nuestra atención en una imagen sin duda sugerente:

²⁶ *R.*, 607a

²⁷ *Vid.* E.C. KEULS, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978, pp. 118-125.

²⁸ *Vid.* J.J. POLLIT, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge 1990, p. 231.

“(...) καὶ βουλομένῳ μὲν σοφίζεσθαι θεῶν τὸ εὔρημα
διὰ τε τὰ ἐν γῇ εἶδη, ὅποσα τοὺς λειμῶνας αἱ Ἥραι
γράφουσι, διὰ τε τὰ ἐν οὐρανῷ φαινόμενα(...)”²⁹

La idea que subyace a esta imagen de que la naturaleza misma es el primer pintor, la encontramos ya en Empédocles, quien compara la formación de los seres del mundo a partir de la combinación de los cuatro elementos primordiales, con la labor de un pintor que crea a partir de los colores primarios³⁰.

En otro lugar de la obra filostratea también se hace mención de la divinidad como pintor, aunque en esta ocasión la comparación tiene un sentido irónico y la imagen se rechaza dentro del proceso argumentativo en el que aparece, como una idea descabellada y ridícula. Ocurre en la *Vida de Apolonio*, II. 22, donde Apolonio propone irónicamente que las figuras que reconocemos en las formas que adoptan en ocasiones las nubes son en realidad producto de la mano de la divinidad, que, abandonando por un momento sus más serios quehaceres, se entretiene, como un niño sobre la arena de la playa, dibujando sobre el cielo.

A pesar de la supuesta falta de influencia de las ideas platónicas sobre el arte en la tradición posterior, en esta imagen de los dioses que crean la pintura a partir del modelo que les ofrece la naturaleza, parece apreciarse un eco lejano de la idea del *demiourgo* que crea el mundo material a partir del ideal.

Verdaderamente, con esta evocadora imagen Filóstrato ha introducido un nuevo asunto en su prólogo, asunto, este también, de considerable raigambre en la tradición clásica: la oposición

²⁹ *Im.*, I (prólogo).1: “para el que quiera imaginar con habilidad, la pintura es un descubrimiento de los dioses gracias a las formas de la tierra, cuantas las Horas pintan en los prados, y a los fenómenos del cielo”

³⁰ fr. 23 Diels-Kranz

naturaleza / arte, el *certamen artis et naturae*.

En su aproximación al arte Filóstrato se conduce según el concepto más clásico de lo que es arte, que, como hemos visto, consiste en la imitación de la naturaleza. No se hace eco de las apreciaciones de Ovidio o del propio Luciano, en las que se invierten los términos y es la naturaleza la que imita al arte, mostrando éste más perfección que la naturaleza misma, y convirtiéndose en el modelo al que ha de aspirarse³¹. El arte contemporáneo de Filóstrato, el que se creaba en el s. III d.C., había asumido ya esta inversión del concepto tradicional del arte griego. Ya era más un mensaje que una apreciación estética³². Sin embargo Filóstrato, como buen representante de los principios de la segunda sofística, sólo reconoce la jerarquía tradicional que sitúa la naturaleza por encima del arte, que sólo es *mímesis* —más o menos perfecta— de aquélla. De hecho, las piezas comentadas no rompen nunca este principio tradicional, y el mayor elogio consiste en ser confundidas con la propia vida, gracias a su extraordinaria habilidad técnica.

Ejemplos claros de la visión tradicional en esta lucha entre naturaleza y arte la encontramos en autores tan dispares como Cicerón³³ y Plotino. Éste último afirma:

“καὶ τῶν ἀγαλμάτων δὲ τὰ ζωτικώτερα καλλίω, καὶ
συμμετρότερα τὰ ἕτερα ἢ. καὶ αἰσχίων ζῶν καλλίων
τοῦ ἐν ἀγάλματι καλοῦ.”³⁴

³¹ Vid. S. MAFFEI, “Le *Imagines* di Luciano: un *patchwork* di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio”, *Studi classici e orientali* 36 (1986) 147-64.

³² Vid. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milán 1970.

³³ *Orat.* 8-9

³⁴ *Enn.*, VI, 7.22: “Y en cuanto a las estatuas, ¿no son las más vivaces las más hermosas, aunque otras sean mejor proporcionadas?. Y un ser feo, si está vivo, ¿no es acaso más hermoso que otro, sin duda hermoso pero representado en una estatua?”

Como representante de la visión contraria tenemos al propio Aristóteles, quien afirma que el modelo ha de ser superado por la obra:

“τοιούτους εἶναι οἶον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.”³⁵

Las palabras de Aristóteles son un claro exponente de la defensa del arte ideal, clásico, frente al naturalismo o gusto por lo real y vivo, más en consonancia con los intereses helenísticos.

E incluso podemos rastrear en otra de las obras de Filóstrato una expresión en cuyo fondo se encuentra la misma idea de sumisión de la naturaleza al arte. Nos referimos a un detalle del *Heroico*³⁶ : en este diálogo al querer alabar la perfección de Ajax como guerrero se dice de él que es una “estatua de guerra” (ἄγαλμα πολέμου). Aquí la perfección se atribuye al arte, no a la naturaleza.

En esta batalla imposible entre arte y naturaleza, el anónimo autor del tratado *Sobre lo sublime* introduce, como en otras ocasiones, una visión equilibrada y singular:

“τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος ἦν κ’ ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἡ δ’ αὖ φύσις ἐπιτυχῆς ὅταν λανθάνουσιν περιέχῃ τὴν τέχνην.”³⁷

En los casos mencionados en los que se da a entender que el arte es capaz de superar a la naturaleza, implícitamente se considera que el valor sumo de una obra no está indisolublemente unido a su carácter de *mímesis* exacta de la naturaleza, sino que el

³⁵ *Po.* , XXV. 1461b: “...no tal como Zeuxis las pintó, sino mejor, pues el modelo debe ser superior.”

³⁶ *Her.* , 35.

³⁷ *De Sublime* , XXII.1 : “Pues el arte alcanza su perfección cuando parece natural, y, a su vez, la naturaleza culmina cuando casualmente contiene en sí el arte”

arte se revela como un mundo independiente que se propone y logra enmendarle la plana a la propia naturaleza, creando, como en el caso de Zeuxis³⁸, una Helena más hermosa que cualquier muchacha hermosa, al conjugar en una sola imagen lo mejor de cada modelo. La discusión artística comienza a derivar, imperceptiblemente, hacia el concepto del arte como un mundo con leyes propias, aunque todavía nos encontremos extraordinariamente lejos del *esto no es una pipa* de Magritte.

Sin embargo, todas esas representaciones de época imperial en las que los tipos iconográficos griegos de dioses y héroes se utilizan para crear representaciones de personas concretas —sin empacho a la hora de superponer una cabeza realista a un cuerpo divinamente *inhumano* y del todo alejado de los agravios de tiempo, que sí padece la cabeza que le acompaña—, en la idea de hacer así un elogio del representado, suponen ya una ruptura flagrante del concepto de arte como *mímesis* de la naturaleza. Lo importante es comunicar un mensaje, hacer de la obra una metáfora. El mundo del arte, los objetivos que persigue, se perciben también en estos casos independientes de las leyes naturalistas.

Después de introducir estos dos puntos importantes en el prólogo —la *μίμησις* y el certamen entre arte y naturaleza— Filóstrato dedica un espacio considerable a justificar la posición sobresaliente de la pintura entre las diversas artes, basándose en su mayor

³⁸ Nos referimos a la anécdota que transmiten varias fuentes antiguas (Plinio el Viejo, *HN*, XXXV, 64; Diógenes de Halicarnaso, *De Priscis Script. Cens.*, I; y Cicerón., *De Inv.*, II, 1, 1) acerca de cómo el famoso pintor recibió el encargo de realizar el retrato de Helena para el templo Hera por parte de los habitantes de Crotona. Para llevar a cabo dicha obra, Zeuxis precisó de cinco muchachas, las más hermosas del lugar, tomando de cada una lo mejor y trasladándolo al retrato de Helena. Cicerón comenta al respecto que el pintor debió proceder de esta manera porque en ningún caso la naturaleza produce algo perfecto en su totalidad (Vid. Cic., *De Inv.* II, 1, 3)

fidelidad a la hora de representar el modelo, su mayor precisión mimética, como ya vimos anteriormente. Tras toda esta primera parte del prólogo, que viene a ser una exposición de las ideas que acerca de la actividad artística posee nuestro autor, nos adentramos en un nuevo terreno. De las consideraciones generales pasa a centrarse en la obra concreta que ofrece al lector, en las *Descripciones*. Así, en esta segunda parte del prólogo define qué tipo de obra va a ser, y establece los términos que harán posible la ilusión literaria de encontrarnos en una galería de arte. En este exordio, por lo tanto, Filóstrato nos da las claves generales para entender su forma de valorar el hecho pictórico, y, posteriormente nos marca las coordenadas según las cuales ha de entenderse esta obra concreta de ἐκφράσεις.

Sobre el contenido de esta obra, Filóstrato no deja dudas:

“ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ’ ἱστορίας
αὐτῶν νῦν, ἀλλ’ εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας
αὐτὰ τοῖς νέοις ξυντιθέντες, ἀφ’ ὧν ἐρμηνεύσουσί τε
καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται.”³⁹

No se trata, como vemos, de una obra técnica, donde se consideren asuntos de interés para los entendidos en el oficio, ni siquiera una obra de historia de la pintura o biografía de pintores. Tenemos constancia de un interés continuo, rastreable a lo largo de toda la Antigüedad, por el arte, y, como sabemos, la frontera que separa el gusto por el arte y el juicio sobre el arte es extraordinariamente delgada, de modo que es muy difícil que no se cruce inadvertidamente. Hasta nosotros han llegado noticias de la

³⁹ *Im.* , I (prólogo): “Esta obra de ahora no trata de pintores ni de sus historias, sino que describimos ejemplos de pintura, reuniéndolos en charlas para los jóvenes, a partir de las cuales puedan interpretar y apreciar lo notable”.

existencia de los primeros trabajos sobre artes figurativas —desgraciadamente perdidos del todo para nosotros—, eminentemente prácticos y de carácter técnico, obras de los propios artistas. Una vez que este discurso del arte, que hasta entonces se había mantenido dentro de los límites del taller del artesano, rebasó la transmisión oral para convertirse en obra escrita, la consecuencia directa es que el discurso sobre el arte se abre a los no técnicos, lo que desembocará, ineludiblemente en que el estudioso ajeno por completo a la creación artística sobre la que habla, se ocupe de la historia del arte como parte de ese saber enciclopédico al que se tiende, como *ὁμιλία* y no como *τέχνη*⁴⁰. De ahí, que una figura como Filóstrato pueda escoger como asunto de una obra suya la producción pictórica, aunque en este caso no se trate ni de biografías ni anecdotarios de pintores ilustres.

El arte, por lo tanto, es un motivo recurrente en las obras literarias del momento. Los sofistas acuden a los artistas clásicos en especial, a sus obras, al anecdotario que sus biografía producen, al ámbito de las artes plásticas en general, como material de sus composiciones retóricas. En muchos casos, no se trata sino de una vía más de acercamiento a ese pasado tan admirado por el movimiento cultural de la Segunda Sofística⁴¹. La literatura en este momento se alimenta también —entre infinidad de asuntos—, aunque no se trata de un verdadero interés por el proceso de creación artística, ni por las técnicas de composición o elaboración de la pintura, sino que se acude a la pintura, al arte en general, como un *topos* más, esclerotizado para uso del orador, de este orador

⁴⁰ Vid. S. SETTIS, "La Trattatistica delle arti figurative", en *Lo Spazio letterario della Grecia Antica*, cur. G. CAMBIANO, L. CANFORA y D. LANZA, Roma 1994, vol I, tomo III.; B. PATERA, *La letteratura sull'arte nell'Antichità*, Palermo 1975; M. GREENE, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940.

⁴¹ Vid. G. ANDERSON, *The Second Sophistic. A cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres-Nueva York 1993, pp. 152-4

preocupado por la brillantez formal con la que se recrea un pasado admirado, una herencia cultural de la que se es consciente hasta el abuso.

Filóstrato en el prefacio afirma que su interés está centrado en pinturas concretas a partir de las cuales se propone elaborar comentarios informales (el término que utiliza es ὁμιλίας) dirigidos a un público neófito (τοῖς νέοις), con el objeto de que aprender a apreciar el arte. De todo ello cabe concluir—un tanto osadamente—, que se elige el tema del arte como podía haberse elegido otro cualquiera. Lo que le importa al autor es encontrar un asunto que le permita mostrar sus dotes retóricas, un asunto como otros tantos del repertorio al que acudían los sofistas del momento para crear composiciones llamativas sin contenido especializado, dirigidas al gran público —un gran público medianamente cultivado, por lo menos con una formación media según los parámetros que los propios sofistas ofrecían—.

En estas palabras citadas aparece otra de las ideas importantes del prólogo. Ciertamente, el interés didáctico es el otro gran pilar de la obra, la constante de transmitir a los jóvenes esa herencia cultural condensada en una imagen, pero que implica todo un bagaje literario tras ella. Esa cultura ha de transmitirse a las nuevas generaciones, y de ahí que no sea casual la juventud del auditorio, pero no sólo se trata de hacer entrega de un patrimonio encerrado en un arca, del que se han de sacar las propias conclusiones y al que debemos aproximarnos con ojos nuevos, sino que hablamos de una herencia interpretada, de una de las varias posibles lecturas de dicho patrimonio. La Segunda Sofística no procura únicamente salvaguardar los logros de un pasado esplendoroso, sino que lo que intenta que prevalezca es una

interpretación de ese pasado: su lectura. De ahí, que la galería se convierta no sólo en un disfrute del arte y la mitología, sino en una *interpretación* de ese arte y de esa mitología. Las propias palabras de Filóstrato lo corroboran algo después:

“σοφία γὰρ ἐν αὐτοῖς ἐδηλοῦτο πλειόνων
ζωγράφων· ἐγὼ μὲν ἀπ’ ἐμαυτοῦ ὥμην δεῖν ἐπαινεῖν
τὰς γραφάς, ἦν δὲ ἄρα υἱὸς τῷ ξένῳ (...) καὶ ἐδεῖτό
μου ἐρμηνεύειν τὰς γραφάς.”⁴²

Los cuadros, las historias representadas y su relación con obras literarias, precisan de una interpretación que no está al alcance de cualquiera, sino sólo del *pepaideuménos*, del *iniciado* en los misterios de la educación tradicional. Con todo, el αἶνιγμα de las pinturas ante las que nos sitúa Filóstrato es muy otro que el que encontramos en obras del estilo de la *Tabla de Cebes*. Casi podríamos aventurarnos a afirmar que, en realidad, en Filóstrato no tenemos un verdadero enigma, sino un simple simulacro de enigma. En la *Tabla de Cebes* y en algunos otros casos como en varias obras de Luciano de Samósata⁴³, la interpretación no se hace a la luz de la *paideía* tradicional, sino que el código en el que están cifradas las obras que se describen es mucho más restringido, dependiente de una interpretación filosófica. En estos casos los espectadores perplejos ante la imagen que contemplan no son muchachos que todavía se encuentran en proceso de formación, sino adultos ya formados, y que, sin embargo, se encuentran faltos de recursos ante la interpretación de la pintura, totalmente desorientados en lo que a

⁴² *Im.* , I (prólogo): “ En ellas [las pinturas] se mostraba el saber de muchos pintores. Yo ya por mi cuenta consideraba preciso alabar las pinturas, pero estaba además el hijo de mi huésped, (...) y me pedía que las interpretase.”

⁴³ Nos referimos a *Calumnias non temere credendum*, y al *Hercules*, donde se describen también mediante la técnica de la ἐκφρασις, pinturas que necesitan de un hermeneuta.

su significado respecta, pues éste no depende de la mitología tradicional, ni ilustra textos literarios conocidos y visitados con frecuencia por la formación retórica del momento.

Como muy bien indica C. Miralles⁴⁴, el público de Filóstrato —que no se limita al grupo de muchachos que admite como espectadores⁴⁵— tiene una reacción distinta ante el cuadro, porque su cicerone lo muestra como ya conocido, como parte de un entramado de mitos y referencias literarias que el espectador-lector lleva ya en sí y que únicamente ha de recordar. De ahí que Filóstrato inicie a menudo sus descripciones rememorando una obra literaria, que se convierte en el cabo del ovillo que nos permitirá salir del laberinto del cuadro.

La herencia que se transmite, la que se interpreta y reciben las nuevas generaciones es, obviamente, griega. De hecho, esta reivindicación que la Segunda Sofística lleva a cabo del patrimonio griego es una forma de respuesta cultural, de reacción, ante la realidad del Imperio Romano. Los miembros de la llamada por el propio Filóstrato Segunda Sofística son una suerte de contestatarios culturales instalados en el interior del sistema político imperial que se proponen muy conscientemente preservar su pasado y su tradición, todo lo cual corría peligro de desvirtuarse en medio de las distintas coordenadas políticas y culturales hacia las que el imperio ha evolucionado e impuesto⁴⁶. De hecho, si bien ninguno de estos sofistas tiene a más mínima intención de cambiar el marco político en

44 C. MIRALLES, prefacio a *Filóstrato. Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*, Madrid 1996, p. 39. Vid. también M.E. BLANCHARD, "Problèmes du texte et du tableau: les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'empire" en B. CASSIN (ed.) *Le plaisir de parler*, París 1986, p. 145.

45 Acerca de los distintos destinatarios a los que realmente Filóstrato dirige esta obra, vid. el apartado C. El lector de la obra de este trabajo.

46 Vid. B. P. REARDON, *Courants Littéraires grecs des II et III siècles après J.-C.*, París 1971, pp 17-19

que vive instalado, y acepta la existencia del imperio con total naturalidad y sin mayores reluctancias, carece de casi total interés por la propia Roma y por *lo romano*⁴⁷.

Por ello no al azar la galería se encuentra en Nápoles, como el propio Filóstrato comenta en su prólogo:

“ἦν μὲν ὁ παρὰ τοῖς Νεαπολίταις ἀγών — ἡ δὲ πόλις ἐν Ἰταλίᾳ ὥκισται γένος Ἑλλήνες καὶ ἀστικοί, ὅθεν καὶ τὰς σπουδὰς τῶν λόγων Ἑλληνικοί εἰσι—.”⁴⁸

Es decir, nos encontramos en Italia, pero realmente no en cualquier lugar de Italia sino en una de las grandes ciudades de la Magna Grecia, de ahí que ya todo se entienda, la sabiduría a la hora de escoger las piezas que componen la galería, el interés por lo allí narrado y, sobre todo, el afán por traducir a palabras la imagen. El marco y el contenido sigue siendo de profunda raíz griega.

El prólogo termina concretando al máximo la finalidad de la obra:

“ἔσται ταῦτα — ἔφην — καὶ ἐπίδειξιν αὐτὰ ποιησόμεθα, ἐπειδὴν ἦκη τὰ μειράκια.”⁴⁹

Se trata, como vemos, de una obra cuyo propósito último aúna lo pedagógico y lo retórico, un ejercicio retórico en el que el

47 Vid. J. PALM, *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, Lund 1959, pp. 44-83.; E.L.BOWIE, "The Greeks and their Past in the Second Sophistic", *Past and Present*, 46 (1970), 3-41 (también en M.I.FINLEY (ed), *Studies in Ancient Society*, Londres 1974, pp 166-209 (*Estudios sobre historia antigua*, Madrid 1981, trad. R. LÓPEZ))

48 *Im.*, I (prólogo): "Era el momento de los juegos de Nápoles — la ciudad que se encuentra en Italia, colonizada por griegos, de ciudadanos cultos, de donde que sean griegos también en cuanto a su gusto por las palabras."

49 *Im.*, I (prólogo): "De acuerdo, haremos de esto una disertación, cuando lleguen los muchachos".

autor procura exponer sus cualidades más brillantes, teniendo siempre presente el destinatario confeso de su obra, es más, de todo el movimiento al que pertenece el autor, que no es otro que las generaciones posteriores.

Si bien hay que tener en cuenta que este joven público actúa al mismo tiempo como destinatario real y como destinatario excusa, pues aunque la finalidad pedagógica esté presente, no debemos dejarnos engañar por la hábil ilusión que Filóstrato crea, y pensar que realmente sólo se dirige a un auditorio bisoño. Muy al contrario, nuestro autor se sirve de este subterfugio para poder entregarse a la recreación libre de los asuntos representados, para permitirse el gusto de *revisitar* los mitos sin apreciaciones eruditas que entorpezcan su discurso, y que despojarían a la obra de ese aspecto despreocupado e improvisado —la fuente de su encanto—, que realmente encierra una refinada sofisticación. Estas pequeñas piezas ecfrásticas son un capricho retórico, una ingeniosa golosina destinada a la boca de aquellos que comienzan a apreciar el sabor, pero cuyos más sutiles contrastes sólo un paladar versado ya en la variedad de gustos puede estimar en su justa medida.

Este prefacio, como hemos visto en detalle, ha de entenderse como el soporte del resto de la obra por ofrecer, por una parte, las ideas generales que sobre el hecho artístico Filóstrato defiende —su naturaleza, el criterio de valoración que el concepto de su naturaleza implica, su relación con la poesía, etc...—, y por otra, encontramos en el prólogo las coordenadas sobre las que nuestro autor construye la ilusión sobre la que se asienta el conjunto de las ἐκφράσεις que conforman la obra de las *Descripciones*.

II. B. Análisis pormenorizado de *ecphraseis* de cuadros míticos concretos descritos en las *Imagines*.

II. B. I. El mundo infantil

La figura infantil interesó de forma especial al artista helenístico¹, y es en obras de esta época cuando el niño aparece representado de forma naturalista, con su propio canon y respetando las peculiaridades físicas que le diferencian del adulto, en contraste con las reproducciones infantiles del arte pre-helenístico, en las que, por lo general, los niños se mostraban como adultos en miniatura. Sin embargo, no es lo más interesante de estas nuevas representaciones su pericia técnica a la hora de reflejar adecuadamente las formas infantiles, sino precisamente el que la figura infantil adquiriera una importancia suficiente como para protagonizar obras artísticas. Ese interés por la infancia es lo más llamativo, no tanto el grado de perfección con el que el niño está reflejado.

Hasta ahora la figura infantil sólo había sido objeto artístico si, por imperativos del mito, era absolutamente necesario representarla. Así, si se aludía a la infancia de un dios, era inevitable reproducir a este dios como una criatura de corta edad. Pero la infancia en sí misma era un tema secundario, de ahí que en numerosas ocasiones la imagen de la infancia consistiese en un adulto de menor tamaño. La idiosincrasia del niño carecía de interés.

Esto cambió con el helenismo, momento en el que comenzaron a ser considerados objeto artístico temas y personajes que hasta entonces habían quedado al margen del arte, temas que el arte no había considerado dignos de su atención. Lo cotidiano, lo exótico, la vejez, las taras físicas atraen la mirada del artista de una

¹ Sobre la figura infantil en el arte antiguo vid. A. KLEIN, *Child Life in Greek Art*, Nueva York 1932; H. RÜHFEL, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Maguncia 1984.

forma desconocida hasta el momento. Es ésta una etapa del arte grecorromano en la que la representación ideal comienza a cederle el terreno a la realidad individualizada. Representa lo que anteriormente se había eludido, ya fuera por referirse a emociones pasajeras (deseo, sufrimiento) o a estados de conciencia como el sueño y la ebriedad, y que por lo tanto no encarnan la esencia del hombre, lo inalterable en él. Así, la infancia era considerada anteriormente una etapa transitoria, no merecedora por sí misma de mayor atención que la vejez o la ebriedad. El arte helenístico, por el contrario, se encargó de niños anónimos, de viejos pescadores y ancianas borrachas de los que nada sabemos, aparte de su pertenencia al género humano.

Para algunos estudiosos esta ampliación de temas y motivos se debió a un perfeccionamiento en las técnicas del arte figurativo. El desarrollo extraordinario de las diversas técnicas escultóricas, pictóricas y bronceístas, permitieron un grado de matización que antes no había sido posible y que había redundado en la exclusión de ciertos temas. Ciertamente el desarrollo que la técnica artística experimenta en época helenística —parejo al de las restantes técnicas— permitió un creciente naturalismo en el arte. Con todo, la técnica artística siempre responde a una ideología, en el sentido de que refleja los intereses, los miedos y las aspiraciones de toda una época. Y fue la extraordinaria importancia que cobra lo individual en el mundo helenístico lo que mueve al artista a profundizar en una representación de lo cotidiano y de lo realmente existente, y procurar reflejarlo de forma naturalista. Así, el niño aparece ya con el cuerpo de un niño, moviéndose como un niño y con las reacciones de un niño.

Frente a la importancia que en el arte clásico posee la representación ideal —en el sentido de representación de la idea, de la naturaleza esencial—, el arte helenístico siente la fascinación de lo

particular, y esto está estrechamente relacionado con la importancia que el individuo adquiere en la cultura helenística como consecuencia de la pérdida del referente tradicional de las pequeñas comunidades, y su sustitución por unos horizontes extraordinariamente amplios. Esta ampliación de horizontes puso en cuestión los referentes culturales tradicionales, que se descubrieron relativos y cambiantes a la luz de las nuevas sociedades con las que se había entrado en contacto. Una de las reacciones del hombre helenístico ante esta pérdida de referentes fue una profundización en el hombre, independientemente de su procedencia, en sus sentimientos y reacciones, en lo particular e individualizado. Y es aquí donde encuentra su sitio el niño y su pequeña realidad.

Muchas de las figuras infantiles que conservamos pertenecientes al arte helenístico son agrupadas bajo la extraña etiqueta de *rococó*. Se utiliza con ello un término perteneciente al arte del siglo XVIII para referirse a un grupo de obras antiguas que se distinguen por su carácter intrascendente y esencialmente decorativo². Evidentemente, muchas de las representaciones helenísticas de figuras infantiles poseen un marcado talante alegre y tierno, pero no siempre podemos asegurar que tal fuese el aspecto que quisieron reflejar los antiguos en sus obras. Así, los numerosos ejemplos de que disponemos en los que un niño de corta edad aparece en compañía de alguna de sus mascotas, cachorros u ocas³, pueden muy bien responder a esa visión festiva y dulce de la infancia. Pero es dudoso que el pequeño jinete en bronce recuperado de entre

² Sobre el concepto de rococó aplicado al arte antiguo vid. W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Viena 1921; M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York 1961 (capítulo 10, dedicado al asunto).

³ Nos referimos a obras como la del niño con oca, copia en mármol de un original de fecha controvertida, probablemente hacia el s. II a.C., hoy en Viena, Kunsthistorisches Museum; el niño con cachorro, copia o adaptación romana de un original del s. II-I a.C., Roma, Palazzo dei Conservatori; niño estrangulando una oca, copia romana en mármol de un original de c. 150 a.C. De todas estas piezas la datación es problemática y discutida.

los restos de un barco hundido, de gran realismo y viveza, se deje incluir en la misma categoría que la de los niños con cachorro⁴.

En la galería napolitana por la que pasea Filóstrato su recuerdo, encontramos varias y significativas muestras de este interés por la figura infantil. La mayoría de los casos en los que ésta aparece, su presencia está relacionada con la mitología, ya sea porque se represente en un cuadro la infancia de un héroe, o de un dios (el caso del nacimiento de Aquiles y de Hermes, respectivamente), ya sea porque la pintura recoja alguna figura del mito que se destaque por su apariencia infantil (los Erotes o Amores). Sin embargo, también descubrimos entre los cuadros que conforman la galería representaciones de figuras infantiles que no se justifican por la alusión mitológica, como es el caso de los niños mortales que juegan en un hipódromo a su medida y que más adelante comentaremos.

En cualquier caso, la figura infantil y su mundo, a juzgar por las palabras de nuestro autor, están reflejadas de forma naturalista, calcando, si no una realidad (en el caso de los mitos estos no puede ser así, puesto que no hay realidad concreta que imitar), al menos sí la verosimilitud en apariencia y formas a la que una adecuada recreación de la figura infantil obligaba. La propia interpretación que Filóstrato nos ofrece de la pintura que nos describe, está teñida de

⁴ Se trata del llamado Jinete del cabo Artemisio, debido a que el barco entre cuyos restos se encontró naufragó cerca del cabo Artemisio. (Bronce de finales del s. II a.C. o principios del I a.C., Atenas, Museo Arqueológico Nacional). El asunto de la distinta consideración con la que han de apreciarse las obras de época helenística que reflejan el ámbito infantil, está analizado adecuadamente por J.J.POLLIT en *El Arte helenístico*, Madrid 1989 (trad. española), pp 212-5 y 238.

ese sentido naturalista⁵.

Disponemos de una gran variedad de ejemplos con los que acercarnos a este interés por el niño y su ámbito, y nos detendremos en las siguientes ἐκφράσεις para intentar abarcar la variedad y riqueza con las que está presente en las *Descripciones* el mundo infantil:

- La infancia de un dios: *Nacimiento de Hermes* (I, 26)
- La infancia de un héroe: *Crianza de Aquiles* (II, 2)
- La infancia de un mortal extraordinario: *Píndaro* (II, 12)
- Grupos de Eroses: *Amores* (I, 6), *Marismas* (I, 9), *Pasífae* (I, 16)
- Otros grupos de figuras infantiles de la mitología: *Coditos* (I, 5)
Centauresas (II, 3).

En este apartado nos referiremos no sólo a aquellas ἐκφράσεις en las que la figura infantil posea un protagonismo indiscutible, sino que también nos ocuparemos de aquellos casos en los que su presencia ocupa un lugar más discreto en la descripción, pero no por ello menos interesante. Por otra parte, hemos considerado adecuada la inclusión de *Heracles y los Pigmeos*, ἑκφρασις en la que no aparece ninguna figura infantil, estimando que hay una cierta relación entre las figuras infantiles y las que pequeño tamaño, a pesar de las diferencias innegables que en su momento haremos constar.

⁵ Así, el Aquiles niño que nos describe durante su crianza bajo la supervisión del centauro Quirón, aparece ante nuestros ojos como un verdadero niño, y no como un héroe en miniatura cuyo comportamiento infantil augura su futuro extraordinario. Esta visión del pequeño Aquiles no sólo se debe a una representación pictórica determinada, sino también al comentario y la interpretación que de esa imagen y sus detalles desarrolla nuestro autor, como analizamos en el apartado que dedicamos a esta ἑκφρασις.

II. B. I. 1. Nacimiento de Hermes.

El Hermes de actividad frenética que tan acertadamente retrató Luciano⁶, es el protagonista del segundo cuadro de temática infantil del que nos ocupamos. Su rapidez de movimientos y sus múltiples quehaceres sigue siendo el rasgo que caracteriza a este Hermes recién nacido que Filóstrato describe, y predominan, precisamente, el movimiento y la pluralidad de escenas en esta ἔκφρασις. Movimiento vertiginoso en el espacio durante el brevísimo lapso de tiempo que el dios en pañales precisa para realizar sus travesuras.

“ Ὁ κομιδῇ παῖς ὁ ἔτι ἐν σπαργάνοις, ὁ τὰς βοῦς εἰς τὸ ῥῆγμα τῆς γῆς ἐλαύνων, ἔτι κάκεῖνος ὁ συλῶν τὰ βέλη τοῦ Ἀπόλλωνος Ἑρμῆς οὗτος. μάλα ἡδεῖται αἱ κλοπαὶ τοῦ θεοῦ· φασὶ γὰρ τὸν Ἑρμῆν, ὅτε τῇ Μαίᾳ ἐγένετο, ἐρᾶν τοῦ κλέπτειν καὶ εἰδέναι τοῦτο οὐτι πω ταῦτα πενία δρῶν ὁ θεός, ἀλλ’ εὐφροσύνη διδοὺς καὶ παίζων. εἰ δὲ βούλει καὶ ἵχνος αὐτοῦ κατιδεῖν, ὄρα τὰ ἐν τῇ γραφῇ.”⁷

Las tres acciones que se describen en la totalidad de la ἔκφρασις y que se detallan después, las introduce ya Filóstrato en la primera frase. La vista panorámica que se lanza en este inicio sobre el conjunto de la descripción es inigualable. Esto es la ἔκφρασις: un niño recién nacido que roba unas vacas y las flechas de Apolo; el niño que protagoniza estos hechos es el mismo, Hermes.

⁶ DDeor., 24.

⁷ Im. I, 26.1: “Este niño pequeño, todavía en pañales, que conduce las vacas hacia una cavidad de la tierra, y también aquél que le roba las flechas a Apolo es Hermes. Los hurtos del dios son muy divertidos. Pues se dice que a Hermes, cuando nació de Maya, le encantaba robar y que tenía maña para ello, y no es que lo hiciese el dios por necesidad, sino por darse a la diversión y por jugar. Pero si quieres también seguir su rastro, mira al cuadro”

Junto a este conciso resumen de la temática de la ἔκφρασις se nos da otro dato de no despreciable importancia: la motivación del dios para llevar a cabo estas *hazañas*, que no es otra que el juego y la diversión. Como veremos más adelante, la motivación del dios no es un asunto banal, sino que de él sacaremos conclusiones interesantes acerca de las diferencias esenciales entre el texto filóstrateo y aquel otro, el homérico, que nuestro autor pretende su fuente.

Este primer párrafo contiene con un ingenioso guiño al muchacho que acompaña a Filóstrato en estos paseos por la galería de arte, y, por lo tanto, al lector identificado con ese joven espectador, aunque en nuestro caso *contemplemos* obras de arte a través de la lectura. El guiño al que nos referimos se encierra en la frase con la que se nos invita a recorrer el cuadro a través de su traducción en palabras: εἰ δὲ βούλει καὶ ἵχνος αὐτοῦ κατιδεῖν, ὄρα τὰ ἐν τῇ γραφῇ (“Pero si quieres también seguir su rastro, mira al cuadro”). Para quien ya conoce el mito es claro el doble sentido de esta frase, pues al internarnos en la descripción siguiendo las huellas del pequeño dios nos convertimos en una suerte de Apolo que persigue las huellas de sus vacas robadas.

En el comienzo de la ἔκφρασις, como decimos, hallamos ya la totalidad de su asunto, e incluso el autor se permite uno de esos signos de complicidad con el lector conocedor del mito a tratar, que tan del gusto de Filóstrato son. Es más, esa complicidad rompe la identificación entre el lector de la ἔκφρασις y el muchacho con el que Filóstrato dice recorrer la galería, destinatario de sus palabras. El muchacho no sabe de mitología, de ahí que el autor se detenga a explicar el contenido de las pinturas. Sin embargo, este pequeño guiño presupone familiaridad con la historia que todavía no se ha narrado; va dirigido, por tanto, al lector del libro de descripciones, un

conocedor de la materia mitológica. Tras el destinatario aparente, el destinatario real: el lector educado en la paideía clásica, el que es capaz de apreciar la sofisticación de estos juegos.

Del mismo modo que nuestro autor se complace en confundir los destinatarios de su obra (el muchacho espectador ignorante en materia de mitos, y el lector conocedor de las viejas historias), también disfruta confundiendo por sistema el cuadro y el texto, la acción de ver arte plástico y la de leer caracteres de escritura (ὄρα τὰ ἐν τῇ γραφῇ ("mira al cuadro")). El realismo que perseguían las artes plásticas de época helenístico-romana, cuyo mayor halago era la confusión con la naturaleza, con lo realmente existente y vivo, tiene su paralelo en estas descripciones de cuadros en el hecho de que se llegue a una descripción tan fiel al espíritu de la obra pictórica, tan viva, que los planos de la contemplación del cuadro y de la lectura del texto se identifiquen. Así, leer la ἔκφρασις es ver el cuadro.

Por ello no nos invita Filóstrato a adentrarnos en nuestra lectura, sino a mirar el cuadro para conocer la historia, uniendo al lector el espectador, al texto la pintura. Siempre que quiera jugará a romper esta identificación, para volver después a hacerla efectiva, en un extraño baile de máscaras en el que continuamente se duda de si lo que contemplamos es una careta o el rostro real, la palabra que se refiere a la imagen, o la imagen misma. La ambigüedad alcanza al propio término que Filóstrato emplea, γραφή, con el que no es que se refiera nuestra autor *a la pintura o a la letra*, sino que, aprovechando la anfibología de la palabra griega, se refiere a ambas, *a la pintura y a la letra*.

Tras esta primera aproximación al conjunto de lo representado en esta pintura que recoge tres escenas de las

tempranas andanzas de Hermes, Filóstrato pasa a la narración individualizada de cada episodio. Ya el primer escenario le brinda la oportunidad de introducir explícitamente la fuente que desde el comienzo todo lector-espectador tiene en mente: Homero. Ciertamente, ya con anterioridad, desde el momento en que conocemos el asunto de la ἑκφρασις, para cualquier interesado en mitología clásica aparece el *Himno homérico a Hermes* como punto de referencia indiscutible. Con todo, Filóstrato refuerza esta relación, inconsciente tal vez, introduciendo una mención directa de Homero:

“τίκτεται μὲν ἐν κορυφαῖς τοῦ Ὀλύμπου, κατ’ αὐτὸ ἄνω τὸ ἔδος τῶν θεῶν. ἐκεῖ δὲ Ὅμηρος οὔτε ὄμβρων αἰσθάνεσθαί φησιν οὔτε ἀνέμων ἀκούειν, ἀλλ’ οὐδὲ χιόνι βληθῆναι ποτε αὐτὸ δι’ ὑπερβολήν, εἶναι δὲ θεῖον ἀτεχνῶς καὶ ἐλεύθερον ἀπάντων παθῶν, ὧν μετέχει τὰ τῶν ἀνθρώπων ὄρη.”⁸

Muy sutilmente nuestro autor no introduce una cita del himno, sino de la *Odisea*⁹, acerca de un asunto secundario como es el paisaje en que se desarrolla la primera escena de la descripción. Mediante esta cita de sospechoso aspecto casual, Filóstrato recuerda a quien todavía no se haya percatado, que Homero es de nuevo la fuente omnipresente. La mención de Homero tiene como finalidad no sólo proporcionar una descripción autorizada del escenario del nacimiento de Hermes —propósito éste evidente—, sino refrescar la mente del lector, que en seguida relacionará esta

⁸ *Im.* I, 26.1: “Nace en la cima del Olimpo, ahí arriba, en la sede de los dioses. Allí dice Homero que ni se sienten las lluvias ni se escuchan los vientos, ni es un lugar azotado por la nieve, debido a su excelencia, sino que es absolutamente divino y libre de todos los males que soportan las montañas de los hombres.”

⁹ *Od.* VI, 42 ss.

ἔκφρασις con el himno del mismo asunto. Hay, pues, dos propósitos en la cita.

Encontramos así el procedimiento habitual en nuestro autor de situarse mediante citas directas, o bien mediante alusiones más vagas pero igualmente reconocibles, o incluso con la sola mención de su nombre, en la tradición del gran maestro de Quíos. Y de nuevo, como en tantas ocasiones, se intenta disimular con esta práctica la infidelidad a la versión homérica.

Dicha infidelidad comienza ya con la localización del nacimiento de Hermes en el monte Olimpo, por más que sea a propósito de este lugar que se ha traído la cita homérica. Homero, sin embargo, sitúa la gruta donde Maya ha parido a Hermes en el monte Cilene¹⁰. Si recordamos las circunstancias en que Maya se une a Zeus y tiene a su hijo, apartada del resto de los dioses en el interior de una cueva, entraría en contradicción el localizar el alumbramiento en el monte Olimpo, tan a la vista de todos¹¹. Otras fuentes —Sófocles¹², Apolodoro¹³— contradicen también la localización filostratea, situando el nacimiento de Hermes en Cilene. No obstante, un cierto apoyo parece recibir nuestro autor de Luciano de Samósata. Aunque este autor casi contemporáneo de Filóstrato, no nos da un lugar preciso para el nacimiento de Hermes, en el diálogo que dedica a este acontecimiento encontramos a Hefesto y Apolo comentando la buena

¹⁰ *h Hom. (h. Bacch)* IV, 228 ss.

¹¹ En el himno homérico a Hermes se relata cómo Zeus, aprovechando la complicitad de la noche, se unía a la ninfa en el interior de la gruta que ella habitaba, burlando así la vigilancia de Hera. (Vid. *h Hom. (h. Bacch)* IV, 5-10). No está demasiado claro si este aislamiento de Maya es consecuencia de sus amores ilícitos con Zeus, o se trata de una circunstancia anterior a sus encuentros y de distinta naturaleza. GANTZ comenta que en ninguna obra antigua se ofrece una razón satisfactoria para esta extraña soledad. Vid. GANTZ, *Early Greek Myth: a Guide to literary and artistic sources*. Baltimore, 1993. pp. 105-6.

¹² En los *Rastreadores* de SÓFOCLES Cilene no sólo es el lugar donde se encuentra la cueva de Maya, y donde nace el joven dios, sino que la ninfa del lugar tiene un papel destacado en la obra. (Vid. *Oxyrhynchus papyri*, n° 1147, p.30ss, y la edición comentada de A.C. PEARSON (ed.), *Sophocles Fragments*, Amsterdam 1963 p. 224 ss)

¹³ Apolodoro, III, 10.2

nueva (no tan buena para Apolo, que ya ha sido víctima de este dioscecillo de dedos tan hábiles):

“ ΗΦ. Ἐώρακας, ὦ Ἄπολλον, τὸ τῆς Μαίας βρέφος
τὸ ἄρτι τεχθέν; ὥς καλόν τέ ἐστι καὶ προσμειδιᾷ πᾶσι
καὶ δηλοῖ ἤδη μέγα τι ἀγαθὸν ἀποβησόμενον.¹⁴”

Como podemos ver, no se menciona el lugar concreto en que todo ha sucedido, pero el conocimiento que del nacimiento del pequeño tienen tanto Hefesto como el resto de los dioses olímpicos que ya han padecido sus travesuras (mencionados más adelante por Apolo), nos lleva a deducir que también se considera el Olimpo como lugar de nacimiento de Hermes, o, al menos, el alumbramiento de Maya no ha estado rodeado del secreto que encontramos en la versión homérica.

Insiste todavía nuestro autor en identificar el primer escenario de la vida del dios en el Olimpo, al comentar algo después la alegría que el monte experimenta al saberse cuna del hijo de Maya:

“ὁ δ’ <Ἑρμῆς> ὑπεκδύς τῶν σπαργάνων ἤδη βαδίζει
καὶ τοῦ Ὀλύμπου κάτεισι. γέγηθε δὲ αὐτῷ τὸ ὄρος
—το γὰρ μειδίαμα αὐτοῦ οἶον ἀνθρώπου— νόει δὲ τὸν
Ὀλυμπον χαίροντα, ὅτι ὁ Ἑρμῆς ἐκεῖ ἐγένετο.”¹⁵

Se atribuyen rasgos humanos al monte que es capaz de sonreír como un hombre y de alegrarse con el honor que para él significa ser el lugar de nacimiento de un hijo de Zeus. Pero, ¿qué hay

¹⁴ *DDeor.* VII, 1: “¿Has visto, Apolo, al hijo de Maya que acaba de nacer?. ¡Qué hermoso es! Y sonríe a todos y ya se ve que va a ser algo asombroso”

¹⁵ *Im.* I. 26.2: “ Pero éste, despojándose a hurtadillas de los pañales, ya se echa a andar y desciende del Olimpo. Y el monte con él se alegra —pues su sonrisa es como la de un hombre— y date cuenta de que el Olimpo está contento porque Hermes ha nacido allí.”

realmente en la pintura que suscita este comentario de Filóstrato?. Sabemos que en el arte plástico griego de época clásica los lugares solían representarse por medio de las figuras de las ninfas con ellos relacionadas. Con el paso al arte helenístico, en cambio, el pintor comienza a interesarse más por el paisaje y sus posibilidades¹⁶, aunque, paralelamente, la personificación y la alegoría (no sólo de lugares, sino también de conceptos abstractos) son recursos que encontramos por doquier en el arte helenístico-romano.

En nuestra ἔκφρασις parece que nos encontramos con algo de naturaleza intermedia, entre una representación paisajística del monte Olimpo, y una personificación: un paisaje que ríe. Ciertamente, esta representación no carece de dificultad, pero no nos parece posible llegar a otro tipo de conclusión, puesto que no queda en absoluto claro que lo que aparece en la pintura traducida a palabras por Filóstrato, sea una figura de apariencia humana. Si se tratase de una personificación en toda regla, ¿por qué comenta nuestro autor que vemos la sonrisa del monte, como si fuese la de un hombre, το γὰρ μειδίᾳ αὐτοῦ οἶον ἀνθρώπου?.

Si lo que aparece en la pintura es una personificación, es obvio que la sonrisa de esta figura es una sonrisa humana, pues en eso consiste el proceso de la personificación, en encarnar en rasgos humanos entidades que no lo son. Otra cuestión sería calificar dicha sonrisa de benévola, alegre o complacida. Lo llamativo y contradictorio (si lo que tenemos aquí es una personificación del monte Olimpo) es compararla con la sonrisa de un hombre.

Pero en esta primera escena no está Hermes a solas con esta *medio personificación* de un monte, sino que le asisten en sus

¹⁶Vid. T.B.L. WEBSTER, *Hellenistic Art*, Baden-Baden, 1966, p.20.; J. ONIANS, *Arte y pensamiento en la época helenística*, (1ª edic. Londres, 1979)pp. 142 ss; M. ROBERTSON, *El arte griego*, Madrid 1985, p.378 (1ª edic. *A Shorter history of Greek Art*, Cambridge 1981)

primeros instantes de vida las Horas, que también se ocupan de su madre recién parida. La presencia de las Horas como ayas de Hermes no tiene paralelo ni en Homero, ni en Sófocles, ni en Luciano, ni en Apolodoro, ni en Horacio¹⁷. Es la ninfa Cilene la que en los *Rastreadores* de Sófocles desempeña la función que en la ἔκφρασις corresponde a las Horas. Con todo, a pesar de la divergencia que supone la ἔκφρασις de nuestro autor con respecto a las restantes versiones, la presencia de las Horas no es en absoluto anómala.

Ciertamente, son las Horas divinidades relacionadas con la fecundidad, ligadas al nacimiento y la crianza de los olímpicos (y de los que acaban de llegar al mundo en general)¹⁸. Por otra parte, no hay que olvidar que Hermes es un dios de la vegetación¹⁹, rasgo que le une aún más a este grupo de diosas. La mención que de ellas encontramos en la ἔκφρασις de Filóstrato es de cierta extensión, no obstante plantea ciertas dudas sobre la imagen que de estas diosas se quiere evocar:

“ ἐνταῦθα τὸν Ἑρμῆν ἀποτεχθέντα ὦραι
κομίζονται. γέγραφε καὶ κεῖνας, ὡς ὥρα ἑκάστης, καὶ
σπαργάνοις αὐτὸν ἀμπίσχουσιν ἐπιπάττουσαι τὰ
κάλλιστα τῶν ἀνθέων, ὡς μὴ ἀσήμεων τύχη τῶν

17 Sin embargo parece que en el himno de Alceo dedicado al dios Hermes también aparecían las Horas como sus niñeras, aunque desgraciadamente poco nos ha llegado de él. *Vid.* fr. 143 L.-P.

18 Así acogen a Afrodita recién surgida de las aguas del mar, y se encargan de ataviarla como corresponde y conducirla en presencia de los restantes dioses, y también Pandora recibe sus cuidados y atenciones. (*h Hom.* VI, 6-15; Hesíodo, *Op.* 74-5). En su segundo nacimiento reciben las Horas a Dioniso con coronas de flores (Nonno, *D.* IX, 11-5). Asimismo asisten a la madre de Ematión en su parto (Nonno, *Di.* III, 380-3) y son denominadas *μαῦδες* (*idem*, XLVIII, 801). Su naturaleza de diosas relacionadas con la fecundidad explica, por otra parte, que se hallen presentes en la celebración de bodas como la de Eros y Psyque (Apuleyo, *Metamorfosis* VI, 24).

19 *Vid.* *h Hom.* IV, 408-15 donde se narra cómo Apolo intenta atar las manos del joven dios y queda admirado al echar raíces las ataduras en contacto con las manos de Hermes. Asimismo Pausanias recoge un episodio en el que la propia clava de Heracles florece cuando éste la deja apoyada en una estatua del dios (Pausanias II, 31.10; comentado por S. EITREM, *RhM* 44 (1909), 333-5, al que cita A. BERNABÉ, *Himnos homéricos*, Madrid, 1988, p.167, n. 87.)

σπαργάνων. καὶ αἱ μὲν ἐπὶ τὴν μητέρα τοῦ Ἑρμοῦ
τρέπονται λεχῶν κειμένην, ...”²⁰

En primer lugar no sabemos si las Horas aparecen aquí en número de tres o de cuatro. Como es sabido, las representaciones más antiguas de estas diosas las presentan en número de tres, según las tres fases apreciables en la vegetación: nacimiento, desarrollo y muerte. Posteriormente, de acuerdo con la división del año en cuatro estaciones, en la gran mayoría de los testimonios iconográficos de época helenística las Horas vienen representadas por cuatro figuras, adaptándose la iconografía al calendario. Si bien podemos afirmar que en su conjunto las *Descripciones de cuadros* parecen basarse por lo general en pinturas de época helenística —de acuerdo con los tratamientos que se hacen de los temas mitológicos y con los géneros que aparecen²¹—, y por lo tanto sería esperable que aquí las Horas estuviesen representadas como cuatro mujeres, sin embargo, nada del propio texto nos permite llegar a esta conclusión.

Tampoco podemos decir que nuestro autor sea muy generoso en detalles al describirnos la apariencia que adoptan estas diosas. ¿Se las distingue por los diferentes ropajes? ¿Se diferencian por la edad que representan?. ¿Llevan símbolos que permitan individualizar las estaciones?. Se limita Filóstrato a comentar que están representadas ὡς ὥρα ἐκάστης (“según la estación de cada una”). Cabe deducir, a partir de esta lacónica expresión, que

²⁰ *Im.* I, 26,2: “ Ahí las Horas se ocupan de Hermes recién nacido. Ha representado <el pintor> también a éstas, según la estación de cada una, envolviéndole en sus pañales y derramando encima las más bellas flores, para que no resulte un niño de pañales ordinarios. Y mientras se ocupan de la madre de Hermes, que yace en el lecho, (...)”

²¹ Ciertamente en las *Descripciones* de Filóstrato el Viejo encontramos naturalezas muertas, escenas paisajísticas, numerosas figuras que actúan en un mismo escenario, el tratamiento realista de la figura humana y de los seres vivos en general, la importancia del ámbito infantil, todo lo cual, junto a otras peculiaridades de detalle, caracteriza la pintura helenística. Para estos temas generales que preocupan a la pintura del momento *vid.* A. BALIL, *Pintura helenística y romana*, Madrid 1962.

evidentemente cada figura femenina podía identificarse con una estación — ya fuesen tres o cuatro— de forma clara. Cuál era el rasgo por el que dicha identificación se llevaba a cabo, ya no es tan fácil de decidir.

En un principio la iconografía de las Horas carecía de precisión, y sólo paulatinamente, en un camino de siglos, se fue perfilando claramente su imagen²². Así, cuando aún no se les dotaba de símbolos que las relacionasen a cada una con la estación que representaban, se las identificaba por la edad que cada figura aparentaba: la más joven era la Primavera, la más anciana el Invierno. Paulatinamente se perfila la imagen de las Horas, caracterizándolas por más de un rasgo: por su edad, vestimenta, y atributos. Así las vestimentas más ligeras corresponden a la figura de las estaciones más calurosas (Primavera o Verano), y las más pesadas caracterizan a la estación de clima riguroso. Empero, son los atributos que las figuras portan la clave más fiable para un reconocimiento adecuado: la figura femenina que representa al invierno lleva en una mano el *λαγωβόλον*, el bastón para matar liebres, y con la otra arrastra el botín de la caza; a la primavera son las flores lo que la caracterizan; al verano la espiga de trigo, mientras que la estación del otoño acarrea los frutos recolectados.

Suponemos que alguno de estos elementos permitirían al espectador reconocer en estas figuras a las diosas, pero lo que más no importa a nosotros como lectores de la *ἑκφρασις*, es que la representación a la que alude nuestro autor debe coincidir con la más común en época de Filóstrato, con la más usual en el arte que los contemporáneos de nuestro autor tenían a su disposición, ante su vista. De ahí que se limite Filóstrato a comentar muy de pasada la

²² Para un análisis más detenido de la iconografía de las Horas a través de las épocas, *vid.* A. JOLLES, s.v. "Horai", *RE* VIII (1913) 2300-13; *Vid.* MACHAIRA, s.v. "Horai", *LIMC*, p. 508-10; L. ADAD CASAL, s.v. "Horae", *LIMC*, p. 533-8.

apariencia que el pintor les ha dado a las Horas.

Sin duda, para un escritor sobre el que la imagen produce una atracción tan sugestiva que se dedica a evocarla en descripciones como la presente, para un escritor de esta naturaleza sólo pasarán casi inadvertidas aquellas representaciones a las que ya está tan acostumbrado, que no consiguen ni siquiera llamar su atención más allá de una breve referencia (γέγραφε καὶ κείνας, ὡς ὥρα ἑκάστης (“Ha representado <el pintor> también a éstas, según la estación de cada una”)). Referencia, por otra parte, del todo comprensible para el lector que presupone Filóstrato, un lector con ciertas inquietudes artísticas, al que atrae una obra como las *Descripciones*, dedicada a una colección de arte, y habituado, en consecuencia, a las tradiciones y los usos más recurrentes en arte figurativo de la época, y de épocas anteriores.

Filóstrato se ocupa de las Horas en otro lugar de sus *Descripciones*, y en esta segunda ocasión como figuras protagonistas²³. Aunque en un primer momento esperaríamos encontrar en esta otra ἔκφρασις más información acerca del aspecto con el que las ha representado el pintor o de la imagen con la que Filóstrato las evoca, el resultado es decepcionante. Esta pieza cierra el segundo y último libro de las *Descripciones*, y en ella las diosas de las estaciones danzan con la cabellera al viento y la mejilla encendida. En sí la ἔκφρασις es sugerente y proporciona un hermoso broche a la obra, sin embargo, se trata de una de las descripciones que menos información nos proporciona acerca de lo que encontraríamos realmente en la pintura sobre la que trabaja nuestro autor. Probablemente esto es así debido a que el propio asunto del cuadro no daba para mucho más, ya que no hay una historia que narrar, sino sencillamente la imagen de unas figuras femeninas danzando con las

²³ Vid. *Im.* II, 34

manos entrelazadas.

Lo que, probablemente, ha resultado más atractivo en esta segunda ocasión a nuestro autor es el excursus que le permite la imagen, y, especialmente, el cerrar esta pequeña y sofisticada obra con una idea y una imagen logradas: el pintor se ha sentido inspirado por la visión de las diosas para pintar el cuadro, cuadro cuya visión a su vez —y esto no lo dice Filóstrato, pero ya estamos acostumbrados a sus juegos— inspira al escritor.

“δοκεῖ γὰρ μοι χορευούσαις ταῖς Ὡραις ἐντυχὼν
σεισθῆναι ὑπ’ αὐτῶν εἰς τὴν τέχνην ἴσως αἰνιττομένων
τῶν θεῶν, ὅτι χρὴ σὺν ᾧρα γράφειν.”²⁴

En cuanto a cómo son representadas aquí las Horas, volvemos a encontrarnos en la misma situación que en la ἔκφρασις del nacimiento de Hermes, pues se nos dice de ellas:

“αἱ γὰρ δὴ Ὡραι αὐτοῖς εἶδουσιν ἐς τὴν γῆν
ἀφικόμεναι ξυνάπτουσαι τὰς χεῖρας.”²⁵

El que se nos hable aquí de que están retratadas *con su aspecto habitual*, nos hace pensar que de nuevo la imagen coincide con la típica del arte helenístico, de la que nada es destacable. La diferencia esencial que puede apreciarse en esta ἔκφρασις consiste en la actividad a la que están entregadas las diosas, quienes en esta ocasión bailan. Los demás comentarios sobre su aspecto no se refieren a una iconografía propia y exclusiva de las Horas, sino a la

²⁴ *Im.* II, 34.3: “Pues me parece que <el pintor> encontrándose con las Horas mientras danzaban, se ha sentido movido por ellas a su arte, probablemente insinuándole las diosas que es necesario pintar en sazón.”

²⁵ *Im.* II, 34.1: “Pues las Horas, ciertamente, con su aspecto habitual bajan a la tierra, tomadas de las manos.”

imagen de cualquier clase de figuras danzantes (cabellera al viento, arrebol por la carrera, brazos en alto, manos entrelazadas, agrupación en círculo). Podríamos incluso dudar de que se tratase de las Horas realmente, y no de las Gracias²⁶ o de cualquier grupo de ninfas. Sólo tenemos la palabra de Filóstrato para identificar en este grupo con las diosas de las estaciones, y su palabra no siempre es de fiar.

En otro orden de cosas, el hecho de que tanto en la primera ἐκφρασις como en esta última se utilicen expresiones muy similares y del todo opacas para referirse a la representación de las Horas (γέγραφε καὶ κείνας, ὡς ὥρα ἑκάστης / αὐτοῖς εἶδεσιν), nos hace pensar que detrás de estas palabras hay realmente una pintura en la memoria de Filóstrato. Quizá podría discutirse si lo que se entrevé tras estas frases es una pintura concreta en la que se representa el nacimiento de Hermes y en la que aparecen las Horas como personajes secundarios (es decir, si la pintura existente es tal y como Filóstrato afirma), o bien Filóstrato se está sirviendo de la imagen usual que las Horas ofrecen generalmente en el arte figurativo del momento para componer un cuadro verosímil según las coordenadas de la pintura de la época, pero no existente en la realidad.

Claro que sería un sinsentido por parte de nuestro escritor introducir unas figuras (las Horas) en un cuadro que sólo responde a su voluntad inventiva, para luego no detenerse en su descripción. Más valdría no introducirlas, o bien, si —como parece ser el caso— lo que le interesa a Filóstrato de estas figuras es la labor que desempeñan, pasar por alto su aspecto, sin mención de ningún tipo. En cambio, con estas breves frases a las que nos referimos, nuestro autor parece más bien aludir a algo que sí existe en un cuadro concreto, pero sobre lo que no quiere detenerse. Se trata casi de una mención

²⁶ No olvidemos, a este respecto, que Hermes aparecía unido a las Gracias (Χάριτες) en el templo de la ágora de Atenas donde se le rendía culto.

de oficio, pensando sobre todo en un eventual lector conocedor del cuadro evocado y que puede, quizá, reprocharle su silencio con respecto a la apariencia con la que el pintor ha reflejado a las diosas. Por ello, con estas escuetas alusiones, carentes de función alguna en el conjunto de la ἔκφρασις, parece cubrir Filóstrato el expediente, pero nos reafirman en la idea de que tras las ἐκφράσεις de nuestro autor se hallan pinturas reales que rememora en el momento de escribir.

Si bien las Horas danzantes ocupan el interés de nuestro autor en calidad de protagonistas absolutas, en la ἔκφρασις del nacimiento de Hermes estas diosas adoptan el carácter de figuras secundarias que les es habitual en la mayoría de sus apariciones, ya sea en obras literarias, ya en arte figurativo. Su presencia completa la escena, pero se trata de una presencia silenciosa, familiar, dedicándose a una de sus ocupaciones más comunes —cuidar de un niño recién nacido y atender a una madre—. De esa presencia se zafa el travieso Hermes para dedicarse a las pillerías que se representan en las otras dos escenas de la pintura.

El Hermes niño de Filóstrato, una vez liberado de los pañales que obstaculizaban sus movimientos, roba las vacas de Apolo que pacían a los pies del Olimpo. Su intención no es otra que molestar a Apolo por diversión y juego. Una vez robadas, decide ocultar las vacas en el interior de la tierra, y regresar a sus pañales y su fingida inocencia.

De esta segunda escena lo más sorprendente es, sin duda, el lugar que el jovencísimo dios escoge para ocultar su botín. Literalmente dice nuestro autor:

“βοῦς νεμομένας ἐν τῷ τοῦ Ὀλύμπου πρόποδι,
ταύτας δῆπου τὰς χρυσόκερως καὶ ὑπὲρ χιόνα λευκάς
—ἀνεῖνται γὰρ τῷ Ἀπόλλωνι— ἄγει στροβῶν εἰς

χάσμα τῆς γῆς, οὐχ ὡς ἀπόλουντο, ἀλλ' ὡς
ἀφανισθεῖεν εἰς μίαν ἡμέραν, ἔστ' ἂν τὸν Ἀπόλλω
δάκη τοῦτο, καὶ ὡς οὐδὲν μετὸν αὐτῷ τοῦ γεγονότος
ὑποδύεται τὰ σπάργανα.”²⁷

Ese abismo de la tierra en el que introduce a las vacas haciéndolas girar como una peonza, es un motivo sin paralelos en los textos que manejamos sobre el robo del ganado de Apolo. La mayoría de las fuentes coinciden al narrar cómo Hermes conduce al rebaño al interior de una cueva (así Homero²⁸, Sófocles²⁹, Apolodoro³⁰ y Antonino Liberal³¹), mientras que Ovidio³² menciona un bosque como el lugar donde permanecen ocultas las vacas.

Pero la divergencia de nuestro autor con respecto a la versión homérica sobre el robo de las vacas no se limita al lugar donde Hermes las oculta, sino que va más allá. En el *Himno homérico* al robo del ganado de Apolo están unidos otros episodios de gran importancia como son la creación de la lira³³, la figura del anciano

²⁷ *Im.* I, 26. 3: “Hermes lleva hasta una cavidad de la tierra, haciéndolas girar como una peonza, unas vacas que pastaban al pie del Olimpo, ciertamente de cuernos de oro y más blancas que la nieve —pues están consagradas a Apolo—, no para que mueran, sino para hacerlas desaparecer durante un día, hasta que esto fastidie a Apolo. Y luego, como no teniendo nada que ver en lo sucedido, se desliza en el interior de los pañales.”

²⁸ *h Hom.* IV, 400 ss.

²⁹ En los *Rastreadores* Hermes escoge una gruta en el mismo monte de Cilene, su lugar de nacimiento, para esconder el ganado robado.

³⁰ *Bibliotheca*, III, 10.2

³¹ *Ant. Lib.*, XXIII, 5

³² *Metamorfosis*, II, 685-6.

³³ *h Hom.* IV, 20-61. La creación de la lira también aparece en Apolodoro y en los *Rastreadores* de Sófocles. Horacio (*Odas* I, 10.5-6) también menciona este aspecto de Hermes, como no podía ser menos en un himno a un dios. La estrecha unión que la creación de la lira guarda con respecto al robo consiste en que a cambio de las vacas robadas Hermes le regala a Apolo el instrumento musical que acaba de crear.

testigo del robo³⁴ (de nombre Bato en otras fuentes³⁵) y la doble invención del fuego³⁶ y del sacrificio³⁷. De nada de esto aparece una sola alusión en la ἔκφρασις de Filóstrato, sin duda (y esto vuelve a reforzar nuestra convicción de que tras la descripción hay un cuadro real) no por desconocimiento del texto homérico, sino porque el pintor no ha introducido ninguno de estos elementos en la pintura y Filóstrato no tiene necesidad de referirse a ellos.

Contrasta, asimismo, la rápida narración filostratea del robo y posterior ocultación del botín, con el relato homérico que se detiene en aspectos tales como el ingenio con el que Hermes logra confundir las huellas de las vacas. Es propio del *tempo* narrativo de Filóstrato esta velocidad con la que describe a grandes trazos escenas enteras para luego detenerse en pormenores que atraen su interés de forma especial. Así, en esta ocasión su celeridad parece estar guiada por un especial deseo de llegar a la escena del robo de la aljaba, que constituye el punto culminante en cuanto a comicidad y picardía del conjunto de escenas que se describen. Todas ellas conforman los eslabones de una cadena que apuntan hacia la imagen final, hacia la incontenible risa de Apolo ante la desvergüenza del mocososo.

En esta última escena Apolo se dirige a Maya para reclamarle sus vacas y que conozca así las arteras mañas de su

³⁴ *h Hom.* IV, 87-93 y 190-211.

³⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, II, 688; Antonio Liberal, XXIII (donde se mencionan las fuentes que tratan la historia de Bato: Nicandro en sus *Metamorfosis*, Hesíodo en las *Grandes Eeas*, Didimarco en sus *Metamorfosis*, y Apolonio de Rodas en sus *Epigramas*, según noticia de Pánfilo). Otras fuentes en la que encontramos el motivo del testigo que orienta a Apolo acerca del paradero de sus vacas son Apolodoro, en el que se nos habla de unos habitantes de Pilos sin particularizar más, a quienes Apolo interroga, y también Sótoeles en sus *Rastreadores* modifica un tanto la versión al sustituir a Bato por los sátiros que constituyen el coro y que serán los que informen a Apolo de dónde se encuentra su ganado.

³⁶ *h Hom.* IV, 105-14.

³⁷ *h Hom.* IV, 115-41.

recién nacido. Maya reacciona incrédula, pues, ¿cómo puede ser responsable un niño de pocas horas de aquello de lo que Apolo le acusa?. El ponderado dios parece haber perdido un tanto su mesura, y Filóstrato nos lo describe acalorado mientras refiere a la desconcertada madre las primeras hazañas de su nene. Filóstrato nos hace el favor, incluso, de transmitirnos las palabras que salen de la boca del dios:

“βούλει μαθεῖν ὅ τι καὶ λέγει; δοκεῖ γάρ μοι μὴ φωνῆς μόνον, ἀλλὰ καὶ λόγου τι ἐπιδηλοῦν τῷ προσώπῳ· ἔοικεν ὡς μέλλων πρὸς τὴν Μαῖαν λέγειν ταῦτα· "ἀδικεῖ με ὁ σὸς υἱός, ὃν χθὲς ἔτεκες· τὰς γὰρ βοῦς, αἷς ἔχαιρον, ἐμβέβληκεν ἐς τὴν γῆν, οὐκ οἶδ' ὅποι τῆς γῆς. ἀπολεῖται δὴ καὶ ἐμβεβλήσεται κατωτέρῳ πρὸ τῶν βοῶν." ἡ δὲ θαυμάζει καὶ οὐ προσδέχεται τὸν λόγον.”³⁸

Sin duda, Filóstrato no puede resistirse a ponerle palabras al dios oracular por excelencia perdiendo los papeles a causa de las burlas de un recién nacido. Estupendo, especialmente, es el comienzo de la alocución del dios: todo un Apolo ofendido por un niño que Maya parió el día anterior.

La actitud de Maya ante las acusaciones de Apolo es la misma que la que encontramos en Apolodoro y Horacio, y también la ninfa Cilene (que en Sófocles hace las veces de Maya, pues es la que defiende al niño de las acusaciones que los sátiros le dirigen) reacciona estupefacta e incrédula. La Maya del *Himno homérico* tiene

³⁸ *Im.* I, 26.4: “ ¿Quieres saber también lo que dice?. Pues me parece que se trasluce algo no sólo de su voz, sino también de su discurso por la expresion del rostro. Se diría que va a decirle a Maya esto: ' Tu hijo, el que pariste ayer, me ha ultrajado. Pues las vacas que son mi alegría las ha metido dentro de la tierra, y no sé en qué lugar de la tierra. Desaparecerá él y será arrojado más profundamente que las vacas'. Ella se sorprende y no admite estas palabras. ”

una muy otra opinión acerca de su inquieto hijo —por algo es su madre—. En Homero intuye que nada bueno anda haciendo el niño a esas horas de la noche, y ya se teme que sus salidas le traerán disgustos, dirigiéndole no bonitos apelativos como *salteador* y *tormento de dioses y hombres*³⁹. Si bien la Maya de Luciano no es tan dura con las golferías de su hijo, sí le ha comentado a Apolo que por las noches desciende al Hades, quién sabe para qué asuntos (aunque Luciano se está aquí refiriendo no al robo en sí, sino a la actividad propia de Hermes como conductor de almas)⁴⁰.

Aprovecha Hermes esta discusión entre Apolo y Maya para realizar su última travesura: robarle su aljaba y su arco al Flechador. Pero en esta ocasión Hermes es descubierto con las manos en la masa, aunque esta última fechoría tiene la virtud de provocar la risa de Apolo, en vez de su enfado. Y es precisamente la risa del dios la que cierra esta ἔκφρασις. Se detiene particularmente nuestro autor en describir la pericia con la que el pintor ha sabido recrear esa reacción del dios, que pasa de la ira a la risa en un instante. De hecho, describe la sonrisa como una mezcla de ira y diversión, siendo precisamente la plasmación de este gesto ambiguo el que, a juicio de Filóstrato, mejor habla del arte del pintor:

“ἐνταῦθα ἡ σοφία τοῦ ζωγράφου· διαχεῖ γὰρ τὸν Ἀπόλλω καὶ ποιεῖ χαίροντα. μεμέτρηται δὲ ὁ γέλως οἷος ἐφιζάνων τῷ προσώπῳ θυμὸν ἐκνικώσης ἡδονῆς.”⁴¹

Horacio y Luciano también nos cuentan de esta última

³⁹ Vid. *h Hom.* IV, 155-61.

⁴⁰ Vid. *D Deor.*, VII, 4.

⁴¹ *Im.* I, 26, 4: “Y ahí radica la sabiduría del pintor: representa a Apolo, y lo hace con expresión feliz. Pero su sonrisa es contenida, tal como se asienta en el rostro, una vez que ha vencido el placer a la cólera.”

travesura de Hermes recién nacido. Mientras que Luciano se refiere a ella sin dar detalles de cuándo o dónde se ha producido, y en ningún momento lo relaciona con el robo de las vacas⁴², Horacio, en cambio, es la fuente más cercana a la descripción que encontramos en Filóstrato. Ciertamente, en su oda décima hallamos en cuatro versos un resumen perfecto de la última escena descrita en la ἔκφρασις, con el mismo desarrollo de los acontecimientos que subraya Filóstrato:

“te, boves olim nisi redidisses
per dolum amotas, puerum minaci
voce dum terret, viduus pharetra
risit Apollo.”⁴³

Del himno de Alceo que se supone antecedente de este otro de Horacio, apenas conocemos algo más que su encabezamiento⁴⁴. No hay que olvidar que este robo de las armas supondría la ruptura de la solemne promesa que Hermes le hace a Apolo en el himno homérico, de que no robaría ninguna de las posesiones de Apolo, e incluso evitaría acercarse a su morada (de hecho, el propio Apolo expresa su temor de verse privado del arco y la cítara por obra del hábil dios)⁴⁵. Claro está, sin embargo, que estamos hablando de dos versiones distintas de los hechos, pues si bien el robo del arco y las flechas se produce, según la versión recogida en la ἔκφρασις y también seguida por el poeta latino, en el

⁴² En su diálogo, Luciano nos pone en conocimiento de los robos del recién nacido Hermes a otros dioses olímpicos mediante una conversación entre Hefesto y Apolo. Es este último el que conoce todas las travesuras del niño y cuáles han sido sus víctimas, mientras que Hefesto no acaba de creer tanta audacia en un niño de tan corta edad. Sin embargo, nada menciona Apolo del robo de sus vacas, sino que sólo se refiere al robo de las armas. (Vid. *D Deor.* VII)

⁴³ *Odas* I, 10, 9-12: “Rióse Apolo, desprovisto de aljaba, cuando a ti, siendo niño, con voz terrible amenazó, si no le devolvías las vacas anteriormente robadas con dolo.”

⁴⁴ fr. 308 2 (b) L.-P.

⁴⁵ Vid. *h Hom.* IV, 515-24.

momento en que Apolo reclama su ganado robado, en la versión del himno la promesa la realiza Hermes después de la reclamación del juicio ante Zeus al que Apolo le obliga.

Es más, la versión que estos tres escritores siguen parece nacer de un tratamiento irónico de lo que se sugiere en el himno homérico, como si a partir del conocimiento del himno y del temor manifestado por Apolo en él (que Hermes le llegue incluso a robar las armas si no llegan a un pacto) haya surgido una versión que presente como cumplidos los temores del Flechador. No sería de extrañar esta relación entre las versiones, debida a una muy interesante ironía literaria que aprovecha una alusión del himno para dar una vuelta de tuerca más a la situación de indefensión en que Apolo se encuentra ante la habilidad del dios hijo de Maya y a la desvergüenza de éste.

Tras hacer un repaso minucioso de lo representado en la pintura y de lo que Filóstrato nos cuenta de ella en contraste con las demás fuentes, queremos detenernos ahora en aspectos generales de la versión que Filóstrato nos transmite y de las motivaciones que le llevan a presentarnos así el nacimiento y primeras *hazañas* de dios, y no de otra manera.

Hemos iniciado este apartado, y posteriormente no hemos dejado de hacer alusiones a ello, haciendo referencia a la ya habitual divergencia de la versión mitológica seguida por Filóstrato con respecto a la que nos proporcionan los textos homéricos. Divergencia que se da de hecho, mientras que nuestro autor se preocupa de establecer vínculos, de una forma u otra, con el poeta de Quíos.

Como ha señalado A. Bernabé⁴⁶ en su comentario, el Himno homérico gira alrededor de dos ideas principales: la del niño precoz y

⁴⁶ Vid. A. BERNABÉ, *op. cit.*, 143-9.

embaucador, y la de los puntos de contacto entre dos divinidades (Apolo y Hermes). El himno concluye con el reparto de funciones que pactan ambos dioses. De estos dos temas en la ἔκφρασις de Filóstrato sólo se trata el primero, el lado más amable del mito, el niño travieso que trae de cabeza a dioses de mayor importancia que él. Es la misma faceta que de los robos del dios refleja Luciano en sus *Diálogos*, ya que es el punto de vista de toda una época sobre un mito. Se deja a un lado el aspecto más arduo de la repartición de funciones entre dioses, aspecto que ya interesa poco, para dedicarse a aquel otro mucho más atractivo de la figura infantil jugando a revolver el mundo al que acaba de llegar. La faceta del mundo infantil que interesa al arte plástico y literario del momento es la traviesa, la desvergonzada, y del mito prefiere lo menos grave, lo más simpático, la frivolidad del mito casi⁴⁷.

Este alegre tratamiento del mito no está en contradicción, desde luego, con el ambiente de ironía y burla que encontramos en el himno homérico. Sin embargo, un análisis de las motivaciones que en cada obra se atribuyen al comportamiento del dios recién nacido nos permite calibrar la gran diferencia que existe entre ellas.

Recordemos las motivaciones que el propio Filóstrato menciona

“φασὶ γὰρ τὸν Ἑρμῆν, ὅτε τῇ Μαίᾳ ἐγένετο, ἐρᾶν
τοῦ κλέπτειν καὶ εἰδέναι τοῦτο οὔτι πω ταῦτα πενία
δρῶν ὁ θεός, ἀλλ’ εὐφροσύνη διδοῦς καὶ παίζων.⁴⁸”

47 Es ésta una constante del tratamiento del mito en las *Descripciones* de Filóstrato, de la que tenemos múltiples ejemplos. Así, la trágica pasión de Pasífae por el toro se convierte en manos de nuestro autor en una historia de amoríos curiosos (V. nuestro análisis de la ἔκφρασις I, 16).

48 *Im.* I, 26.1: “Pues se dice que a Hermes, cuando nació de Maya, le encantaba robar y que tenía maña para ello, y no es que lo hiciese el dios por necesidad, sino por darse a la diversión y por jugar.”

La diversión y el juego son los motivos que empujan a Hermes al robo de las vacas y de las armas. Motivos sin malicia, infantiles, algo molestos pero sin mayor trascendencia y ante los que cualquier adulto no puede reprimir una sonrisa. El niño Hermes se comporta como un niño, a pesar de su naturaleza divina, al que sólo le preocupa divertirse. Encontramos, pues, de nuevo⁴⁹ un tratamiento naturalista de la figura infantil, a que se atribuyen motivaciones propias de un niño. Incluso en otra obra de Filóstrato encontramos una justificación del mismo tipo del comportamiento de Hermes. Se trata de la *Vida de Apolonio de Tiana*, donde nuestro autor menciona cómo las fábulas con que las Horas entretenían al niño Hermes son las causantes de que el hijo de Maya deseara las vacas de Apolo:

“ἐνθυμεῖται Ἑρμῆς τὰς Ὠρας, ὑφ’ ὧν αὐτὸς ἐν κορυφαῖς τοῦ Ὀλύμπου ἐτράφη, ὥς ἐν σπαργάνοις ποτὲ αὐτῷ ὄντι μῦθον διελθοῦσαι περὶ τῆς βοός, ὃν διελέχθη τῷ ἀνθρώπῳ ἡ βοῦς ὑπὲρ ἑαυτῆς τε καὶ τῆς γῆς, ἐς ἔρωτα αὐτὸν τῶν τοῦ Ἀπόλλωνος βοῶν κατέστησαν.”⁵⁰

Por el contrario, las razones que alientan y justifican el comportamiento del Hermes recién nacido del himno homérico son muy otras. Sólo hay que atender a las palabras que le dirige a su madre cuando ésta le reconviene por sus salidas nocturnas⁵¹. Allí expone claramente Hermes su planificada actuación, que en modo

⁴⁹Vid. más adelante nuestro análisis de *Im.* II, 2 (*La crianza de Aquiles*) y el tratamiento que encontramos allí de la figura de Aquiles niño.

⁵⁰VA V, 15.: “Se acuerda Hermes de las Horas, por las que fue criado en las cumbres del Olimpo, pues en cierta ocasión, estando él mismo en pañales, y al contarle acerca de una vaca una historia, que narraba la vaca a un hombre y que trataba sobre sí misma y sobre la tierra, le habían hecho desear a él las vacas de Apolo.” En este pasaje se da cuenta de cómo Hermes distribuyó la sabiduría entre los diversos hombres que le proporcionaban ofrendas, concediéndole a Esopo el arte de la fábula.

⁵¹ Vid. *h Hom.* IV, 163-181

alguno responde a los caprichos de un niño, sino a la aspiración de lograr tanto para sí como para su madre el lugar que les corresponde entre los olímpicos. Con su conducta intenta demostrar el jovencísimo Hermes de quién es hijo, y cómo es perfectamente capaz de enfrentarse nada más y nada menos que a Apolo, que, si bien no es humillado por el hijo de Maya, sí acaba teniendo, empero, buenas razones para respetarle en vista de su no pequeño poder.

El dios niño de Homero esconde bajo sus pañales aun adulto con intereses de adulto que defiende sus legítimas pretensiones de no permanecer oculto en una cueva, sino compartir los honores de los que disfruta sin discusión su hermano por parte de padre, Apolo.

Demuestra el Hermes homérico quién es y lo que puede, por eso el himno termina con un pacto entre Apolo y el hijo de Maya, que delimita sus esferas de influencia y que establece la no agresión entre ellos. Al niño travieso de Filóstrato nada de esto se le pasa siquiera por la cabeza. Filóstrato nos presenta las andanzas de un niño que bien podría pasar por real; el himno homérico pone en escena un niño que esconde un poderoso dios, y resulta así este poder dos veces más terrible, pues esa ambigüedad del niño-adulto es mucho más peligrosa y más difícil de manejar por impredecible.

Este tratamiento naturalista de Filóstrato alcanza también a Apolo, ya que éste, aunque como buen dios oracular sabe quién le ha robado su ganado, no le reclama directamente al niño, sino que se dirige a su madre para que ésta le dé cuenta del comportamiento de su hijo, pues, ¿cómo iba a discutir con un niño de apenas un día de edad?. En Horacio y Apolodoro encontramos este mismo comportamiento, mientras que en el himno homérico Apolo discute directamente con el recién nacido. Vemos, pues, cómo la lógica del

comportamiento humano (la que Filóstrato refleja en su ἔκφρασις) se opone a la lógica del mito que entiende perfectamente que Apolo, conocedor del responsable del robo, le exija a éste y no a su madre la devolución del ganado; un detalle sin importancia es que el responsable descansa en una cuna envuelto en pañales.

Otra de las diferencias llamativas entre el texto homérico y la ἔκφρασις de Filóstrato consiste en la ausencia de Zeus. Ciertamente, en contraste con el papel tan destacado que el principal de los olímpicos desempeña en el himno IV como juez, en el texto de Filóstrato no se le menciona ni una sola vez. Es más, ni siquiera se le menciona como padre de Hermes. Podemos ver también en esta ausencia una forma de desviar la atención de la razón original del enfrentamiento Apolo/Hermes (esto es, el reparto de funciones y el reconocimiento de Hermes por parte de los olímpicos), que ya ha pasado totalmente a un segundo plano para los autores de época imperial, y centrarla en lo que le interesa al escritor del momento: glosar las travesuras del niño terrible.

Probablemente, podríamos considerar que la ausencia de Zeus en esta ἔκφρασις no es responsabilidad directa de Filóstrato, sino que tendríamos que buscarla en el pintor, que ha decidido omitir esta figura de la composición. Con todo, tampoco encontramos referencia alguna al parentesco que une a Apolo y Hermes, y en este asunto, Filóstrato no depende en forma alguna de la voluntad del pintor.

El que Filóstrato no mencione en ninguna ocasión que Apolo y Hermes son hermanos por parte de padre, puede deberse a que es un hecho de todos conocido. Aunque también puede pensarse en algo distinto que introduce una diferencia de matiz. Así, el pilar sobre el que se asienta la comicidad de la escena descrita consiste en el

desequilibrio existente en el enfrentamiento entre Apolo (adulto y víctima de la burla) y Hermes (niño y autor del doble robo). La circunstancia de ser ambos hijos de Zeus los sitúa en un mismo plano de igualdad, en tanto que ambos son poderosas divinidades, y eliminada la desigualdad también la comicidad queda deteriorada. La relación fraternal entre burlador y víctima vendría a disminuir este contraste, esencial para la *vis comica* de la escena.

Vemos, pues, cómo los elementos que hallábamos en el himno homérico y que hacían referencia a la causa original del robo de las vacas (es decir, al enfrentamiento y posterior pacto por sus esferas de influencia y poder entre dos hijos de Zeus, y por lo tanto con legítimas aspiraciones los dos), han sido omitidos en la versión de Filóstrato. De modo que se ha perdido el sentido de hechos que en el himno guardaban una estrecha relación. Es el caso de la invención de la lira, que no es mencionada por Filóstrato, y ni Luciano ni Horacio la relacionan directamente con el robo del ganado, ni tampoco aparece en la pintura. La lira es objeto de intercambio entre Apolo y Hermes cuando establecen un pacto de mutuo respeto, pero nadie se acuerda de ella cuando se piensa que detrás del robo de las vacas no hay más que un juego de niños.

Decíamos anteriormente que el punto culminante de la ἐκφρασις al que todas las demás escenas parecen orientadas es la reacción final de Apolo, su risa. De hecho, un ambiente alegre y burlón se respira en toda la descripción, y no es Apolo el único personaje que ríe, sino que ya vimos cómo a Olimpo se le atribuye una alegría y una sonrisa humanas. En este aspecto el tono de la pieza filostratea y el del himno homérico están muy próximos, ya que en este último no sólo ríe Apolo (en esta ocasión complacido por la música que

Hermes hace salir del nuevo instrumento)⁵², sino también el propio Zeus, divertido por la picardía de su vástago de pocas horas de vida⁵³.

En la ἔκφρασις de Filóstrato la risa es liberadora. Gracias a ella del enfrentamiento entre los dos dioses ninguno de ellos sale ridiculizado, pues la risa final con la que se cierra la descripción libra a Apolo de ello. Ella lo sitúa en un plano de igualdad con respecto al hijo de Maya. El burlado se convierte en cómplice de la burla al reconocer con su sonrisa la maestría y la gracia superiores del burlador. La risa permite a Apolo esquivar su condición pasiva de víctima.

Y es en esta imagen de la risa de Apolo que la descripción se congela. El episodio queda en suspenso, sin conclusión que resuelva el problema que se había planteado, y que no era otro que la responsabilidad en el robo del ganado. La ἔκφρασις entera, con su celeridad asombrosa en los continuos cambios de escenario y acción⁵⁴, nos conduce a esta última imagen de sonrisa mezclada todavía con enfado.

En cuanto a los testimonios iconográficos que nos transmiten el episodio, nada hay, claro está, comparable a esta composición de múltiples escenas, pero sí han llegado a nosotros unas cerámicas decoradas con el nacimiento del dios.

En una hydria de finales del s. VI a.C.⁵⁵ se representa una cueva en cuyo interior Hermes en pañales descansa dentro de un lecho que parece tener ruedas. A su alrededor se encuentra Maya que

⁵² Vid. *h Hom.* IV, 420-4

⁵³ Vid. *h Hom.* IV, 387-91

⁵⁴ Esta celeridad es también un rasgo acusado del Himno homérico I. Vid. A. BERNABÉ, *op. cit.*, pp. 135-7; T. W. ALLEN, W. R. HALLIDAY, E. E. SIKES, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936, pp. 266-72

⁵⁵ Hydria de Caere (Louvre, París, E 702 (=LIMC *Hermes* 241), c. 520 a. C.

gesticula hacia Apolo, que, a su vez, señala al niño en el lecho. Una figura masculina a la cabecera del lecho con barba, al que se identifica con Zeus, alza su brazo hacia Apolo. No cabe duda de que los personajes que aquí se nos presentan están entregados a una fuerte discusión. En las cercanías de esta cueva aparece otra en la que se puede ver el ganado de Apolo. Entre ambas cuevas el pintor ha representado un paisaje y una liebre que cruza corriendo.

Si realmente la figura barbada es Zeus, nos encontramos aquí con una variante de lo que hasta ahora habíamos comentado. Por una parte se diferenciaría de la versión filostratea al intervenir en los acontecimientos la figura paterna, y por otra, la presencia de Zeus junto a la cuna de Hermes recién nacido, y participando en la discusión que enfrenta a Apolo y Maya, es algo del todo inédito en las fuentes literarias que hemos contrastado aquí. En cuanto al lugar en que aparecen ocultas las vacas, sigue la versión más extendida en las fuentes literarias, versión que contradice, como ya vimos, Filóstrato.

El segundo testimonio nos lo proporciona una copa ática de figuras rojas algo más tardía que la anterior⁵⁶, en la que podemos apreciar a Maya ante la entrada de la gruta señalando hacia Hermes. Éste, envuelto en un manto y con un gran πέτασος, se encuentra en el interior de un λίκνον también a la entrada de la cueva. Una de las vacas olfatea al niño, y tras ella puede verse al resto de las reses. Apolo aparece en el otro lado de la copa en movimiento apresurado, y con un cetro o cayado en su mano derecha. Aquí, la escena nos recuerda a la mayoría de las versiones en las que Zeus no aparece, y parece que todavía Apolo no ha llegado a la cueva para reclamarle a Maya o a Hermes directamente su ganado. El gesto de Maya señalando a su hijo es, indudablemente, ambiguo, pero podríamos

⁵⁶ Copa ática de figuras rojas, procedente de Vulci (Mus. Gregoriano Etrusco, Vaticano 16582 (=LIMC *Hermes* 242 a), datada c. 490 a. C.

aventurar que quizá aquí el pintor haya tenido en mente una versión cercana a la del himno homérico, en la que la madre es consciente de que su hijo no es un inocente recién nacido.

Por último, también disponemos de un fragmento de crátera⁵⁷ en la que aparece Hermes con πέτασος y caduceo medio incorporado dentro de su cuna, lo que no deja de ser una imagen sorprendente pero, desde luego, de fácil identificación. Detrás de él puede verse una vaca, y poco más nos proporciona este testimonio en estado fragmentario. Precisamente debido a su estado, es poco lo que podemos deducir de la escena que se representaba en la totalidad de la pieza.

Estos tres documentos iconográficos apoyan la existencia de representaciones en arte figurativo cuya temática era el nacimiento de Hermes. Empero, ninguno de ellos posee la complejidad compositiva que encontramos en la pintura sobre la que trabaja Filóstrato. Por lo que hemos visto anteriormente, la pintura estaba conformada por diversas escenas, aunque el número es dudoso. Si bien al comienzo de la ἑκφρασις las palabras de Filóstrato parecen indicarnos que se trata de tres escenas (nacimiento de Hermes, robo de las vacas y robo de las armas), en cambio la parte final de la descripción hace que consideremos una cuarta escena. Recordemos el inicio de la descripción:

“ Ὁ κομιδῇ παῖς ὁ ἔτι ἐν σπαργάνοις, ὁ τὰς βοῦς εἰς τὸ ῥῆγμα τῆς γῆς ἐλαύνων, ἔτι καὶ κεῖνος ὁ συλῶν τὰ βέλη τοῦ Ἀπόλλωνος Ἑρμῆς οὗτος.”

En cambio, la distinción que encontramos en los últimos

⁵⁷ Fragmento de crátera ática de figuras rojas, se duda de su procedencia, tal vez de Selinunte (colección privada, Berna (=LIMC, *Hermes* 242 b)), aproximadamente del 440-30 a.C.

dos párrafos de la ἔκφρασις entre un Apolo encolerizado que discute con Maya y en cuya boca nuestro autor llega a poner palabras de duro reproche, y el Apolo final que se debate entre la risa y el enojo ante la última audacia del niño Hermes nos llevaría a proponer una división en cuatro escenas (nacimiento, robo de las vacas, reclamación de Apolo, robo de la aljaba).

Con todo, esta diferenciación no deja de ser dudosa, ya que la introducción de una cuarta escena que sólo se aleja de la tercera en el gesto de Apolo y en el cambio de posición de Hermes (suponemos que en la tercera escena Hermes aparecería en el interior de su cuna, mientras que en la cuarta estaría robándole las armas al dios) nos parece poco probable, aunque no tenemos argumentos para descartarla, aparte de la mención en el inicio de la ἔκφρασις de *tres Hermes* que son el mismo.

Más verosímil nos parece considerar que la individualización de dos Apolos es obra de nuestro autor, y que nada de ello se encontraba en la pintura, como bien parece indicar la perspectiva general que en el principio de la descripción lanza sobre el cuadro, y en la que menciona sólo tres acciones. Probablemente, Filóstrato tiene ante sí un cuadro con un solo Apolo que o bien (a) tiene un semblante serio mientras discute con Maya, y Hermes le roba el arco y la aljaba sin que se percate de ello, o bien (b) aparece con cara de alegre sorpresa al haberse dando cuenta de que Hermes le roba el arco en medio de la discusión que mantiene con Maya por el anterior robo de las vacas. De una de estas dos posibilidades saca Filóstrato una escena que no ha sido representada, pero que se deduce de la que tiene ante los ojos (los ojos de la memoria). Nos inclinamos a pensar que esa escena es la de la reclamación mientras Hermes permanece tranquilo en su cuna.

Ciertamente, la economía representativa del pintor le

molesta a Filóstrato, que pierde con ella la posibilidad de ponerle palabras a la demanda que Apolo dirige a Maya, sustanciosa en posibilidades irónicas. Además, el lenguaje de la palabra le permite desglosar lo que *muy probablemente* el pintor ha condensado en una sola imagen. De ahí que al describir el semblante final de Apolo nos lo describa ambiguamente, entre la risa y la ira, porque lo que el pintor plasma en un solo rostro y por consiguiente en un solo momento, nuestro autor lo describe como un proceso: el paso de la ira a la risa.

II. B. I. 2. La crianza de Aquiles.

El episodio de la crianza⁵⁸ de Aquiles por parte del centauro Quirón gozó de gran popularidad en el arte antiguo, popularidad pareja a la presencia del propio episodio mítico en la literatura. Nuestro primer testimonio del cultivo artístico de este tema pertenece a la época arcaica⁵⁹, siendo grande el número de los documentos plásticos arcaicos que testimonian el mismo motivo mítico. Un desinterés generalizado por este episodio caracteriza, en cambio, al arte plástico de época clásica, mientras que en época imperial la crianza de Aquiles volverá a adquirir una relevancia considerable como motivo artístico recurrente. La época clásica constituye, por lo tanto, un paréntesis en los documentos plásticos de los que hoy disponemos con el tema de la crianza del hijo de Peleo.

Tenemos, por lo tanto, noticia de una gran abundancia de piezas artísticas con el tema de la crianza de Aquiles, por lo que la pintura que Filóstrato nos presenta en una de sus descripciones se aviene perfectamente con los temas artísticos habituales del momento. Es más, en época helenístico-romana la infancia de Aquiles

⁵⁸ Quizá convenga puntualizar que la crianza de Aquiles constituye sólo uno de los episodios de la infancia de Aquiles presentes en las artes plásticas, aun cuando se trate de un motivo de gran trascendencia. De otros momentos de su infancia también han llegado hasta nosotros representaciones artísticas de interés. Así, encontramos reproducciones que contienen el nacimiento del héroe y su primer baño (Relieves en mármol de un puteal (Museo Capitolino, Roma, 64 (=LIMC 2)), mosaico (Nea Paphos, Chipre, LIMC 3), relieves de una placa de plata (Augst, Mus. 62.1 (=LIMC 4)), y otras en las que se representa su su inmersión en las aguas de la laguna Estigia (por ejemplo los relieves del sarcófago de Palazzo del Principe, Génova (LIMC 9), y de Palazzo Castellani, Roma (LIMC 8), o el mosaico del Museo de Cartago (Salomonson 68. 117 . Nr. 42 Abb.46 Taf 50,1 (=LIMC 17)). Sobre la presencia del tema en documentos literarios *vid.* Z. PAVLOVSKIS, "The Education of Achilles, as Treated in the Literature of the late Antiquity", *La Parola del Passato* 20 (1965) 281-97. También son interesantes las obras de M.A. MANACORDA, *La paideia di Achille*, 1971; y L. GUERRINI, "Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone", *Stud. Misc.* I (1958-9) 43-53.

⁵⁹ Se trata de un documento cerámico protoático de figuras negras procedente de Egina datado en el 650-625 a.C. (Berlín 31573 (=LIMC 21)).

suele utilizarse en las obras de arte plástico configurando un *ciclo* de escenas. Es esta una peculiaridad de las obras del momento que se interesan por la infancia del héroe, frente a las piezas arcaicas griegas, que sólo suelen recoger una escena (la misma en todos los testimonios⁶⁰) de la infancia de Aquiles. En conformidad con este modo de presentar la crianza del héroe, Filóstrato nos describe una pintura en díptico que contiene dos escenas distintas de la educación del vástago de Tetis.

Ciertamente, la educación de Aquiles, el héroe por excelencia, se erigió como modelo necesario de cualquier otra educación, el prototipo mítico al que volverse. Esto explica la multiplicidad de escenas en que se diversificó un único episodio mítico originario como era la crianza de Aquiles por Quirón. En esa multiplicidad se intentaba reflejar la sofisticación y variedad a las que la propia educación de época imperial había llegado. Así, encontramos representaciones que no sólo escenifican la entrega de Aquiles a Quirón, con el fin de que éste trabaje ese diamante en bruto que es el héroe en sus primeros años, sino otras en las que Aquiles aprende a cazar⁶¹, a montar a caballo⁶², a lanzar el disco⁶³, a tirar con arco⁶⁴, a familiarizarse con las técnicas del pugilato⁶⁵. Pero también en otras piezas artísticas asistimos a una formación menos

⁶⁰ Ciertamente, aunque disponemos de numerosos documentos griegos muy tempranos (*vid.* n.6) con referencia a la crianza de Aquiles, estos testimonios no brillan por su variedad en el tratamiento del motivo mítico. En todos ellos se representa la misma escena: la entrega por parte de Peleo, o de Tetis (en ocasiones de ambos) de su hijo a Quirón, el sabio centauro, al que encargan de su formación. No disponemos de documentos plásticos arcaicos que expliciten más detalladamente en qué consistió la instrucción que Quirón imparte al héroe de héroes.

⁶¹ *Vid.* ,por ejemplo, el plato de bronce conservado en el Museo Copto del Cairo (903 a-g (= *LIMC* 70)).

⁶² *Vid.* los relieves en bronce de la llamada Tensa Capitolina (Palacio de los Conservadores, Roma. *LIMC* 67).

⁶³ *Vid.* fragmento del borde de una placa de terracota procedente de Constantina (Salomonson 76 Taf. 27, 2 (= *LIMC* 72))

⁶⁴ *Vid.* plato de bronce, Museo Copto del Cairo (903 a-g (= *LIMC* 76)).

⁶⁵ *Vid.* sarcófago, Museo Nacional, Nápoles (124325 (= *LIMC* 78)).

física, más espiritual del héroe a través de la música (especialmente de la lira⁶⁶) e incluso encontramos al pequeño Aquiles iniciándose en la escritura⁶⁷.

La ἔκφρασις que Filóstrato nos ofrece de la crianza de Aquiles revela un cuadro muy en consonancia con estas representaciones helenístico-romanas en las que se escogen varios de los pasos de la educación del héroe, para ser reflejados en una creación artística. La pintura ante la que Filóstrato nos sitúa detalla dos de estas escenas mencionadas en las que se desarrolla la formación de Aquiles: la presentación a su maestro del botín que Aquiles-niño ha obtenido en sus primeros logros cinegéticos, y el aprendizaje del arte de la equitación.

Un díptico es lo que nuestro autor tiene ante sus ojos, y sobre esa imagen dual modela su propia pieza literaria, la ἔκφρασις que él mismo crea como un díptico de palabras, en el que, a la manera de un espejo, se propone recoger el reflejo de la duplicidad de la pintura. Adentrándonos más en la estructura de esta ἔκφρασις apreciamos hasta qué punto en este caso la pintura no sólo constituye una inspiración temática para Filóstrato, sino incluso compositiva.

Cuatro son las piezas que conforman el puzzle de esta ἔκφρασις. La primera de ellas nos da la clave de la naturaleza del díptico pictórico del que parte esta ἔκφρασις, y, al mismo tiempo, de la dualidad esencial de la propia ἔκφρασις.

“ Νεβρὸς καὶ λαγῶς, ταῦτα θηράματα τοῦ νῦν
Ἀχιλλέως, ὁ δὲ γε ἐν Ἰλίου πόλεις αἵρήσει καὶ ἵππους
καὶ ἀνδρῶν στίχας, καὶ οἱ ποταμοὶ αὐτῷ μαχοῦνται μὴ
έωντι αὐτοὺς ρεῖν, κάκείνων μὲν τῶν ἔργων μισθὸν

⁶⁶ Vid. pinturas procedentes de Herculano, Basílica. (Nápoles 9109 (=LIMC 51).

⁶⁷ Vid. placa de plata, Augst, Mus. (62,1 (=LIMC 80)).

ἀποίσεται Βρισηίδα καὶ τὰς ἐκ Λέσβου ἑπτὰ καὶ χρυσὸν καὶ τρίποδας καὶ τὸ τοὺς Ἀχαιοὺς ἐπ' αὐτῷ εἶναι, τὰ δὲ παρὰ τῷ Χείρωνι ταῦτα μῆλων δοκεῖ καὶ κηρίων ἄξια, καὶ ἀγαπᾶς, ὧ Ἀχιλλεῦ, μικρὰ δῶρα πόλεις ἀπαξιῶσων τότε καὶ τὸ κῆδος τοῦ Ἀγαμέμνονος. ὁ μὲν οὖν ἐπὶ τῆς τάφρου καὶ ὁ κλίνας τοὺς Τρῶας ἐκ μόνου τοῦ βοῆσαι καὶ ὁ κτείνων ἐπιστροφάδην καὶ ἐρυθραίνων τὸ τοῦ Σκαμάνδρου ὕδωρ ἵπποι τε ἀθάνατοι καὶ ἔλξεις Ἑκτορος καὶ ὁ βρυχώμενος ἐπὶ τοῖς τοῦ Πατρόκλου στέρνοις Ὀμήρῳ γέγραπται, γράφει δε, αὐτὸν καὶ ἄδοντα καὶ εὐχόμενον καὶ ὁμωφόριον τῷ Πριάμῳ.”⁶⁸

Ciertamente, en esta primera división el elemento recurrente es la contraposición del Aquiles-niño, protagonista de la pintura, y el Aquiles-joven, personaje principal del poema homérico (*Iliada*). Filóstrato elabora en esta primera parte una pequeña y hábil biografía del héroe de héroes, Aquiles, sirviéndose para ello de la contraposición rápida del presente y del futuro de la figura mitológica central de esta descripción. Por lo tanto, ese contrastar presente/futuro, niñez/juventud, pintura/poema, desvela ya la naturaleza del cuadro contemplado, y la propia estructura de la pieza literaria que nos ocupa. En esta primera parte (que coincide con el primer párrafo y no de forma casual, sino como declaración de intenciones) aparece la constante que se repetirá a lo largo de toda

⁶⁸ *Im.* II, 2.1: “Un cervatillo, una liebre, éstas son las presas del Aquiles de ahora, el que en Ilión tomará ciudades, caballos y filas de hombres, y los ríos lucharán con él, al no permitirles fluir, y de aquellas hazañas como pago se llevará a Briseida y a las siete muchachas de Lesbos, y oro, y trípodes y el que los aqueos le sigan. En cambio, parece que con Quirón las hazañas son merecedoras de manzanas y panales de miel, y adoras, Aquiles, los regalos pequeños, desdeñando después ciudades y el emparentar con Agamenón. El que sobre el foso incluso hará retirarse a los troyanos con sólo gritar, el que mata volviéndose a todos lados y enrojece el agua del Escamandro, tus caballos inmortales, y arrastrarás a Héctor, y el que ruge sobre el pecho de Patroclo, descrito por Homero, y lo describe también cantando, y rezando y compartiendo techo con Príamo.”

la ἔκφρασις: la oposición de dos elementos. Los elementos contrapuestos, como se verá, varían de una parte a otra de la descripción, pero eso no impide que la contraposición en sí sea el programa general de la obra.

En esta primera subdivisión la oposición es múltiple, polisémica (niñez/juventud, presente/pasado, pintura/poema), pero esta complejidad de contraposición no oscurece la intención principal del autor, que es precisamente la de llamar la atención del lector sobre la naturaleza doble de cuadro/ἔκφρασις, naturaleza que se perpetuará a lo largo de toda la descripción a la manera de un sello de identidad.

Este grupo de oposiciones desarrollado en la breve biografía del héroe lo concibe nuestro autor no como una moneda con sus dos caras, no como la yuxtaposición de dos núcleos diferenciados nítidamente, en bloque, de manera que primero encontremos el cuadro, la niñez y el presente de Aquiles, y sólo a continuación se nos detalle el poema, su juventud y su futuro. Prefiere Filóstrato una perspectiva más audaz que entrecruza las imágenes de la niñez con las de la juventud, poema y pintura, logrando un tapiz de gran viveza y movimiento. De este modo, Filóstrato comienza —aparentando dirigirse al asunto de la pintura sin más— por el botín infantil de Aquiles, para, de inmediato, trasladarse al botín futuro, mucho más sustancioso, del héroe; del humilde y agreste hogar de Quirón salta a la llanura ahíta de sangre y muerte de Troya.

De esta breve pero eficaz biografía aparece como garante el propio poeta de Quíos, al que se menciona al final del párrafo. Como ocurre en más de una ocasión, Filóstrato procura situarse y situar sus versiones mitológicas a la sombra de Homero, mediante el sospechoso recurso de la cita literal de sus poemas, la alusión

imprecisa o incluso, como es el caso, la propia mención del poeta ciego. De nuevo, esta intención evidente de incluirse en las filas guiadas por Homero encubre una realidad muy distinta. Pero es este un asunto del que nos corresponde hablar más adelante.

Tras esta primera parte que podemos considerar una biografía introductoria, pasamos ya a las escenas presentes en el cuadro. Son, como ya hemos mencionado, dos los episodios que esta pintura recoge de la crianza de Aquiles: la presentación de las piezas que Aquiles ha conseguido en la caza, y la práctica de la equitación. Estas dos escenas las introduce Filóstrato en su *ἔκφρασις* sirviéndose de un esquema paralelo: a la descripción de la primera escena propiamente dicha (presentación del botín; párrafos 2 y 3) precede un retrato detallado de Aquiles-niño ; la segunda escena (lección de equitación; párrafo 4 y casi por completo el 5) está encabezada por una descripción pareja a la anterior, en esta ocasión del centauro Quirón. Como se observa, las dos escenas contenidas en el cuadro se abren, a modo de epígrafe, con sendas descripciones de los dos protagonistas del episodio mítico escogido por el pintor. De nuevo se incide en el carácter doble del cuadro y de la *ἔκφρασις* con esta estructura simétrica de la parte central, cuyas subdivisiones mantienen asimismo una correspondencia en paralelo.

La tripartición de esta *ἔκφρασις* la completa un último apartado que se inicia con las palabras que Filóstrato pone en boca del centauro pedagogo. Con ellas se introduce de nuevo en escena la oposición presente/futuro que encontrábamos al inicio de la *ἔκφρασις*, al contraponer la cabalgadura sobre la que se ejercita Aquiles en su niñez (i.e. el propio Quirón), y los caballos que montará el héroe en sus hazañas de juventud (Janto y Balio). A esta oposición presente /futuro ya conocida por el lector de Filóstrato (puesto que la encontrábamos en esa parte primera de la estructura que venimos

diferenciando), añade el final una nueva: la atmósfera feliz y retozona en que se desenvuelve la clase de equitación, contrasta con la sombra de tragedia con que se cierra esta ἔκφρασις y que hace referencia al vaticinio que Aquiles recibirá de su caballo Janto. En este final la vigorosa promesa que sugiere en su infancia el héroe se ve ensombrecida por el conocimiento de su muerte futura que el lector posee de antemano. Así, el cuadro feliz al que asistimos en el díptico ante el que nos sitúan las palabras de Filóstrato, se quiebra en un final trágico: de la mirada confiada hacia el futuro a la muerte predicha. Este abrupto cambio de tono ha sido introducido por el escritor, y en modo alguno debemos pensar que estuviera aludido en la pintura sobre la que trabaja. Es obra suya, pieza que encaja a la perfección en el engranaje de oposiciones que viene elaborando y subrayando a lo largo de esta ἔκφρασις.

Nos encontramos en esta ἔκφρασις, por lo tanto, con una estructura compositiva que insiste en la contraposición de elementos tanto de contenido como formales (esquema de pensamiento constante en la historia del mundo griego, por otra parte⁶⁹). Asimismo, no debemos pasar por alto la estructura en anillo que se establece con ese final que retoma el principio de la ἔκφρασις, al referirse de nuevo a la futura presencia del héroe en la llanura troyana. Veamos un esquema que resume las oposiciones marcadas:

—Resumen biográfico de Aquiles = {presente/futuro, niñez/juventud, cuadro/poema}

—Escenas de la formación de Aquiles:

(1) Primera escena = retrato de Aquiles niño + descripción de la presentación del botín.

⁶⁹ Vid. B. SNELL, *Las fuentes del pensamiento europeo*, (trad. española) Madrid 1965

(2) Segunda escena = retrato de Quirón + descripción de la clase de equitación.

—Palabras del centauro = {Quirón / Janto y Balio, presente/futuro, felicidad/muerte}.

La adecuación que se observa entre fondo y forma en esta ἔκφρασις no se debe a un capricho del azar, sin duda, sino que responde a una correspondencia buscada que minuciosamente ha sabido perseguir el autor.

Una vez que ya hemos analizado en detalle la estructura compositiva de la ἔκφρασις, intentemos llegar a algún tipo de conclusiones con respecto a la versión mitológica de la crianza de Aquiles que Filóstrato transmite.

Ya hemos mencionado anteriormente cómo nuestro autor no pierde la valiosa oportunidad de relacionar su creación literaria con la de Homero. Dos son las ocasiones en que esto sucede:

- al final de la primera parte (final del párrafo 1)
- al final de la totalidad de la ἔκφρασις (párrafo 5)

Los dos casos difieren en el modo en que Filóstrato hace referencia a su ilustre antecesor en el quehacer literario. En el primero de ellos la alusión no puede ser más directa⁷⁰, en tanto que al final de la obra sólo indirectamente sugiere Filóstrato un pasaje de la *Ilíada* de sobra conocido por sus lectores⁷¹.

¿Qué finalidad persigue Filóstrato al incluir en su ἔκφρασις pequeños lazos que conectan su obra con la de Homero?. No es otra,

⁷⁰ Vid. la cita del texto de las *Descripciones* que hemos citado anteriormente.

⁷¹ *Im.* II, 2.5: "...ταῦτα ὁ Χείρων μαντεύεται τῷ παιδί καλὰ καὶ εὖφημα καὶ οὐχ οἶα ὁ Ξάνθος." Estas palabras aluden claramente al vaticinio sobre su muerte que Aquiles recibe de su caballo Janto en el pasaje que encontramos en *Ilíada* XIX, 408 ss.

evidentemente, que situarse en la tradición del gran épico. Es más, nuestro autor es lo bastante hábil como para sugerir veladamente que su propio texto encuentra continuación en los versos del poeta ciego, como puede deducirse de las últimas palabras de la ἔκφρασις⁷². Viene a decirnos Filóstrato que su ἔκφρασις y los versos de Homero no son sino distintas hojas de un mismo árbol, distintas etapas de un relato perteneciente a una misma tradición. Así, su ἔκφρασις recoge la infancia del héroe que luego tomará Homero como protagonista de su canto épico.

Para cualquier lector lego en la materia resultaría muy sencillo deducir de esto que la versión mítica de la crianza de Aquiles de la que Filóstrato se hace eco en esta ἔκφρασις, es la misma que encontramos en la *Ilíada*, la misma que evoca Homero. Y, sin embargo, no es así. La principal discrepancia entre la versión de este episodio mitológico que nos suministra Filóstrato y la que Homero asume en la *Ilíada*, radica en la identidad del pedagogo al que se confía la educación de Aquiles. Aquí es el centauro Quirón, en el poema homérico es Fénix. Si hay alguna duda sobre esta afirmación, sólo hay que releer el pasaje de la embajada que intenta persuadir a Aquiles de su regreso al campo de batalla, embajada compuesta por Ajax, Odiseo, los heraldos Euríbates y Hodio, y encabezada por el propio Fénix, en quien confían para reblandecer la voluntad del encolerizado Aquiles, precisamente por los lazos que les unen. En el discurso que Fénix dirige a su pupilo⁷³ encontramos un sentido retrato de la crianza de Aquiles, no junto a Quirón en esta ocasión.

Algunos estudiosos se han encargado de profundizar en el testimonio que del tema de los pedagogos de Aquiles, y en general de las circunstancias que rodean su infancia, nos procura la *Ilíada*.

⁷² El mismo procedimiento encontramos en otros lugares de las *Descripciones*. Vid. *Cassandra*, II, 10.

⁷³ Vid. II. IX, 430 ss.

Parece claro que la versión más antigua hace de Quirón el pedagogo originario del héroe, versión que puede rastrearse en el propio Homero, aun cuando este autor ha preferido borrar la versión más antigua de la crianza de Aquiles. K. Friis Johansen⁷⁴ intenta explicar el comportamiento de Homero a este respecto, argumentando que el poeta sustituye la antigua versión mítica de la boda de Tetis y Peleo, y de la crianza de su hijo, por una nueva en la que estos personajes míticos encarnan las virtudes de una familia modélica, sin los sobresaltos de una esposa divina que se convierte en jibia en el intento de evitar una unión impuesta por Zeus; sin el abandono del domicilio conyugal de una madre fastidiada por la estupidez de un padre humano, que arruina sus planes de inmortalidad para Aquiles; y sin la entrega a un centauro (sabio, pero centauro al cabo) del vástago de una diosa por parte de un padre que prefiere enrolarse en los argonautas, antes que atender a la incomodidad de un niño sin madre. Homero, según K. Friis Johansen, prefiere contar la historia de una madre fidelísima y atenta, que resuelve en todo momento los problemas de su hijo, y que espera el improbable regreso de su Aquiles a la casa paterna, en la que ella, junto a su padre, le espera. Como es obvio, de una versión tan *civilizada* el primero que desaparece es el centauro.

A pesar de estos significativos retoques de la versión primitiva, Homero no logró desasirse completamente de la otra versión, mucho más atractiva sin duda y sin duda arraigada ya en el propio sistema mitológico griego. Esta es la causa de que podamos encontrar pequeñas pistas en la *Ilíada* que nos conducen a la versión más antigua, en la que Quirón aparece como legítimo maestro de

⁷⁴ K. FRIIS JOHANSEN, "Achil bei Chiron", 181-205 (en *Dragma, Festschrift M. P. Nilsson*, 1939)

Aquiles⁷⁵.

Con todo, no debemos olvidar que Quirón en la *Iliada* no es el pedagogo de Aquiles, sino que se le considera preceptor de otros personajes, tales como el propio padre de Aquiles, Peleo⁷⁶. Fénix es el maestro que Homero diseña para su héroe, aunque no es el pedagogo que más éxito tuvo posteriormente, como las innumerables representaciones iconográficas y documentos literarios parecen demostrar.

Ciertamente, sólo tenemos que hojear estos documentos para convencernos de que la versión que más ha prosperado acerca de la identidad del personaje encargado de la crianza de Aquiles, no es la homérica, ya que Quirón parece imponerse a Fénix en sus labores de pedagogo. Así, son noventa y tres los testimonios de arte plástico que podemos encontrar en el *LIMC*⁷⁷ en los que se representa la crianza de nuestro héroe. En la totalidad aparece Quirón, sin huellas de Fénix. En lo que se refiere a las fuentes literarias, son importantes los autores que de nuevo prefieren a Quirón, contradiciendo el gusto del poeta de Quíos.

Hesíodo⁷⁸, Píndaro⁷⁹, Eurípides⁸⁰, Apolonio de Rodas⁸¹,

75 Vid. *Il.* XI, 831-2, fragmento en que Eurípilo pide a Patroclo que cure sus heridas, sirviéndose de las artes medicinales que le enseñó Aquiles, quien a su vez las aprendió del centauro Quirón.

76 Vid. *Il.* XVI, 143 y XIX, 390, versos en los que se hace referencia a la lanza que blande Aquiles, fresno del monte Pelión que Peleo recibiera en otro tiempo de Quirón, y luego heredaría Aquiles de su progenitor.

77 VV AA., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Munich-Zurich, 1981. Los documentos a que nos referimos abarcan un gran espacio de tiempo, ya que el primero de estos testimonios data del s. VII a. C. (2ª mitad), y el más tardío pertenece a l s. VI-VII d.C. Vid. n.6 de este trabajo.

78 En la obra atribuida a Hesíodo *Enseñanzas de Quirón* se recogían precisamente los consejos que éste dedicó a su alumno Aquiles. Desgraciadamente nos han llegado sólo algunos fragmentos y noticias. Vid. la edición de la obra de Hesíodo de MERKELBACH - WEST, 282-5, p 143-145.

79 Vid. *N.* III, 43 ss., y *P.* VI, 19 ss.

80 Vid. *IA*, 926

81 Vid. *A. R.*, I, 554 ss, y IV, 810 ss.

Pausanias⁸², Apolodoro⁸³, Ovidio⁸⁴, Valerio Flaco⁸⁵, Estacio⁸⁶, son suficientes nombres para considerar a Quirón el pedagogo reconocido por la tradición. Es, por lo tanto, la versión primigenia la que demuestra una vida más longeva, y no la innovación introducida por Homero.

Filóstrato no es sino uno más de estos autores, por mucho que intente disfrazar su traición al maestro, a Homero. Por eso es que intenta desviar nuestra atención, confundir nuestra memoria con tanta referencia a Homero como encontramos en su ἔκφρασις. De nuevo, como ya ocurre en otros casos de sus *Descripciones*⁸⁷, Filóstrato se hace eco de versiones mitológicas distintas de aquellas que encontramos en la obra homérica, y en esas ocasiones se niega a reconocer abiertamente esta discrepancia.

Sería ingenuo pensar que Filóstrato no es consciente de esta falta de coincidencia entre la versión mitológica que la pintura que inspira sus ἔκφράσεις sigue, y la versión que su propio modelo literario escoge. Digamos que nuestro autor siente pocos escrúpulos en engañar a su joven auditorio, al presentarle una versión algo manipulada de la infancia de Aquiles, pues, sin duda, tal y como nos la presenta en su ἔκφρασις, enmarcada en sus futuras y homéricas batallas, creeríamos que Homero mismo da fe de todo lo que se pinta en el cuadro.

Digamos también que la malicia del autor es doble, pues, de hecho, además de contar con un auditorio confeso (el que le acompaña en su recorrido por la galería, de pocos años), juega

82 Vid. Paus. , III, 18. 12.

83 Vid. *Bibliotheca*, III, 13.6

84 Vid. *Ars*, I, 11 y *Fasti*, V, 388 ss.

85 Vid. *Argonáuticas*, I, 255-73.

86 Vid. *Aquileida*, I, 195-7.

87 Cf. *Im.* II, 10, cuyo asunto es la muerte de Casandra y Agamenón, aunque en éste caso no creemos que se trae de una manipulación tan voluntaria y consciente de nuestro autor. Vid. el análisis de éste cuadro en este mismo trabajo.

nuestro Filóstrato con otro inconfeso: el lector conocedor de mitología y gustoso de ella, que —éste sí— sabrá no dejarse engañar por las trampas tendidas, recordando quién en realidad es el pedagogo de Aquiles en Homero. Quizá sus dudas le obliguen a consultar de nuevo el paisaje de la *Ilíada*, o quizá no lo necesite y se dé cuenta de las mañas de viejo zorro mitológico que Filóstrato gasta. Porque no hay que olvidar que en ningún momento nuestro autor afirma que Homero considere a Quirón el maestro del héroe de héroes. No lo afirma, pero quien no conozca la versión homérica, el no iniciado en los misterios mitológicos, caerá en la red, y sólo el que sea un buen discípulo de la *paideía* defendida por Filóstrato, por la Segunda Sofística, logrará distinguir la versión del escritor entre escritores —la homérica—, de la que no lo es.

En todo caso, el juego mitológico está servido, el puzzle en manos de quien lo quiera solucionar o lo sepa comprender. El lector no es un mero espectador, de nuevo Filóstrato no lo permite.

Para intentar comprender mejor la actitud que Filóstrato mantiene con respecto a Homero, sería del todo recomendable que comparásemos esta ἑκφρασις de sus *Descripciones de cuadros* con un pasaje de otra de sus obras, el *Heroico*⁸⁸, en el que se trata también la figura de Aquiles y las noticias que sobre este héroe transmitió Homero⁸⁹. La contrastación de estos dos pasajes nos demostrará que la manera en que Filóstrato se sirve de las obras de Homero es

⁸⁸ Para mayor información sobre este diálogo, *vid.* el apartado L.C. Obra literaria de Filóstrato de este trabajo. *Vid.* también T. MANTERO, *Ricerche sull' Heroikos di Filostrato*, Génova 1966. Las referencias al texto se hacen sobre la edición de L. de LANNOY, Leipzig 1977.

⁸⁹ Nos referimos al pasaje que se inicia en *Heroico*, 45 y que se extiende hasta el final del diálogo, donde el viñador, personaje principal del diálogo, le cuenta al visitante fenicio todas aquellas noticias referentes a la guerra de Troya y a sus participantes, que el propio héroe Protesilao le refiere en los encuentros que los dos mantienen. Las informaciones que el viñador obtiene de su curiosa fuente difieren en algunos puntos de las que encontramos en los poemas homéricos.

compleja, y no siempre inspirada la misma intención. Pero pasemos a los datos concretos.

Si bien en la ἔκφρασις que nos ocupa Filóstrato únicamente habla de Quirón como pedagogo reconocido de Aquiles, en desacuerdo con la versión homérica, en el *Heroico* nos ofrece un desarrollo distinto de los acontecimientos, en un intento —creemos— de aunar las dos tradiciones existentes sobre la identidad del pedagogo del hijo de Peleo y Tetis. Así, el viñador en cuya boca pone el autor las afirmaciones del héroe Protesilao, se refiere en un primer momento a Quirón como el personaje a quien se entrega el niño Aquiles para su crianza⁹⁰, y con posterioridad, una vez que el héroe ha crecido y se dispone a embarcarse hacia Troya, es Fénix el que le acompaña en calidad de consejero⁹¹. Por lo tanto, en este diálogo y por lo que respecta a la identidad del pedagogo de Aquiles, no contradice Filóstrato la versión homérica, sino que opta por un híbrido de compromiso.

No obstante, al referirse a otros asuntos cantados por el aedo, se rebela y contradice abiertamente nuestro autor la autoridad de Homero. Es el caso del enfrentamiento del héroe con el río Escamandro, de los que Protesilao —por boca del viñador— afirma son exageraciones de gran valor poético pero de escasa credibilidad⁹². En cambio, en la breve biografía sobre las hazañas de Aquiles que da inicio a la ἔκφρασις, se menciona este suceso sin formular ningún tipo de impugnación⁹³.

En cuanto a la naturaleza divina de los caballos Janto y Balio, de nuevo Filóstrato no parece ponerse de acuerdo consigo

⁹⁰ Vid. *Her.* 45.

⁹¹ Vid. *Her.* 46.

⁹² Vid. *Her.* 48.

⁹³ Vid. *Im.* II, 2.1

mismo, ya que en unos casos la da por supuesta⁹⁴, y en otros la rechaza como un disparate⁹⁵. En el único aspecto que Filóstrato parece coincidir en ambas obras es en el gusto del héroe por la poesía. Así, Homero describe al hijo de Tetis cantando, según se afirma en la ἔκφρασις⁹⁶, y , del mismo modo, asistimos a sus dotes poéticas en el *Heroico*, aunque en esta ocasión se desarrolla más la relación de Aquiles con las Musas, e incluso se cita una breve composición del héroe en honor a Homero⁹⁷.

Diríamos, así pues, que la referencia a Homero en la obra de Filóstrato dista mucho de ser coherente. En unas ocasiones —y es éste el caso de las *Descripciones*— el poeta es considerado la autoridad y el modelo que han de tenerse siempre presentes, escritor patriarca de ese selecto grupo de clásicos que establecen la pauta constante de todo *pepaideumenos*. En otras ocasiones, empero, la palabra del poeta de Quíos continúa siendo un referente obligado, incluso para la crítica, como ocurre en el *Heroico*.

Se trata de una extraña esquizofrenia que parece afectar no sólo a Filóstrato el Viejo, sino a la mayoría de los escritores de época

94 Vid. *Im.* II, 2. 5, donde se alude a los vaticinios de muerte que Janto le hace a Aquiles. Sin duda, dichos vaticinios implican una naturaleza divina, y por lo tanto una aceptación de lo cantado por Homero sin ningún tipo de análisis crítico.

95 Vid. *Her.* 50.

96 Vid. *Im.* II, 2.1

97 Vid. *Her.* 54-5. En los documentos iconográficos que conservamos ocupa la educación musical de Aquiles un lugar destacado. Así, poseemos un total de veinte testimonios que abarcan desde pinturas (por ejemplo las procedentes de Herculano, hoy en Nápoles (9109 (=LIMC 51)) y mosaicos (uno de ellos el de la Casa de Apolo en Pompeya (VI 7, 23 (=LIMC 55)), hasta sarcófagos (así el conservado en el Museo de las Termas, Roma (124735 (=LIMC 61)), pasando por piezas de joyería, lámparas, relieves en bronce, etc. Esta gran abundancia de documentos nos demuestra la gran popularidad que tenía el aprendizaje musical de Aquiles como motivo decorativo. Hay que puntualizar que en todos estos casos Aquiles aprende a tocar la lira, y no la cítara que es lo que encontramos en Homero, *vid. Il.* IX 185 ss. Como curiosidad, por último, mencionaremos la representación que encontramos en una placa de plata (Augst, Mus. (62.1 (=LIMC 63)), en la que Aquiles rechaza el aprendizaje musical para dedicarse a quehaceres más guerreros.

imperial⁹⁸. Es la enfermedad más común en una época tan literaturizada como ésta, época que hace literatura sobre la literatura, y en el colmo de la sofisticación inventa una nueva fuente para reescribir lo escrito⁹⁹, para escapar a esa autoridad de Homero que ella misma ha colaborado en afianzar y preservar.

Obviamente, este distinto tratamiento de Homero viene determinado por el tipo de obra en que aparece, y en una obra de tan marcado carácter pedagógico como son las *Descripciones* es natural que encontremos el tratamiento más ortodoxo de la obra homérica, aquél que le considera modelo y maestro (el mismo tratamiento que espera Filóstrato para esta obra suya), y no objeto de crítica erudita e irónica.

Una vez que hemos hablado de los aspectos más generales de esta ἑκφρασις (la estructura que presenta la ἑκφρασις, la versión que sigue Filóstrato en cuanto a la elección del pedagogo del Pelida, su tratamiento de Homero en esta ἑκφρασις comparado con el que encontramos en el *Heroico*), pasemos a las escenas que se reproducen.

Como ya mencionamos al hablar de la estructura, ambas escenas que conforman el díptico pictórico están precedidas por sendas descripciones de la apariencia con que se ha retratado a los dos protagonistas del episodio mítico, Aquiles y Quirón. En ellas descubrimos una vez más¹⁰⁰ el interés de la época a la que pertenece

⁹⁸ Sobre el tratamiento de Homero en los autores de época imperial vid. J.F.KINDSTRAND, *Homer in der zweiten Sophistik*, Uppsala 1973, y F. MESTRE, "Homère, entre Dion Chrysostome et Philostrate", *Anuari de Filologia* XIII (D1) (1990) 89-101 (Univ. de Barcelona).

⁹⁹ Nos referimos a las almas de los héroes que participaron en el asedio de Troya, y que son las fuentes de información a las que el viñador del *Heroico* alude a la hora de relatar hechos relacionados con la campaña contra Ilión en versiones distintas de las que nos proporciona Homero.

¹⁰⁰ Vid. el análisis que se hace en el apartado B.II.5. Pasífae de este trabajo, en el que se analiza la descripción de Dédalo en relación con otras obras del autor.

Filóstrato por la fisognómica.

Así, la descripción de las cualidades físicas del infante, que se adivinan ya excelentes para su futura práctica guerrera, no nos sorprenden en el autor del *Gimnástico*. Pero dos son los puntos sobre los que se centra nuestro autor, aparte de sus piernas y manos: la mirada y el cabello.

La mirada es una apreciación constante en cualquiera de las descripciones de personajes con que tropezamos a lo largo de las ἐκφράσεις de nuestro autor, puesto que constituye su estudio uno de los puntos esenciales en las leyes de la fisognómica. Pero es en el retrato de Quirón en el que la significación de la mirada cobra una importancia mayor, ya que la mención de la mirada de Aquiles es casi pasajera (aunque no por ello menos reveladora)¹⁰¹. Del hijo de Tetis se nos dice que mira ἀκάκῳ βλέμματι¹⁰², mientras que en el retrato de Quirón la intención que ha puesto el artista es muy otra:

“καὶ τὸ ἥμερον δὲ φαίνεσθαι τὸ τοῦ Χείρωνος
ὄμμα ἐργάζεται μὲν καὶ ἡ δικαιοσύνη καὶ τὸ ὑπ’ αὐτῆς
πεπνύσθαι, πράττει δὲ καὶ ἡ πηκτὶς, ὑφ’ ἧς
ἐκμεμούσεται.”¹⁰³

El contraste entre las miradas de ambos personajes es sumamente expresivo, ya que resume en un sólo elemento el tipo de relación que existe entre los dos (la de maestro y discípulo) sirviéndose de la alusión a aquello que les define en este episodio mítico: la sabiduría del viejo centauro frente a la ingenuidad del héroe

¹⁰¹ Cf. con la descripción de la mirada que nuestro autor elabora en el *Her.* 48. El retrato del héroe en edad adulta es en el diálogo más minucioso que en las *Descripciones*, quizá porque en el niño sólo hay promesa, está todavía sin hacer, mientras que en el adulto se patentizan ya todas las cualidades definitorias del héroe.

¹⁰² *Im.* II, 2.2: “con mirada inocente”

¹⁰³ *Im.* II, 2.4: “En la mirada de Quirón se refleja la gentileza y el sentido de la justicia y lo que ella inspira, pero también juega su papel la lira, gracias a la que se ha instruído.”

niño.

Curiosamente, el niño se nos muestra con una apariencia cambiante por la intervención del Céfiro, lo que probablemente nos recuerda que, aunque en el niño despunten ya esos rasgos que le distinguirán en la edad adulta, su naturaleza todavía es borrosa, carece de límites definidos:

“κόμη τε ἡδεῖα καὶ οὐδὲ ἀκίνητος -ἔοικε γὰρ
προσαθύρων ὁ ζέφυρος μετατάττειν αὐτήν, ὡς
μεταπιπτούσης τῇδε κάκεῖσε ἄλλοτε ἄλλος ὁ παῖς εἴη-
ἐπισκύνιόν τε καὶ θυμοειδὲς φρύαγμά ἐστι μὲν ἤδη
τῷ παιδί, πραιῖναι δὲ αὐτὸ ἀκάκῳ βλέμματι καὶ παρειᾷ
μάλα ἴλεω προσβαλλούσῃ τι ἀπαλοῦ γέλωτος.”¹⁰⁴

La última referencia que se hace al aspecto que el pintor le ha dado al hijo de Peleo recae sobre su vestimenta. Se nos dice de ella:

“ἡ κλαμὺς δέ, ἣν ἀμπέχεται, παρὰ τῆς μητρὸς
οἶμαι· καλὴ γὰρ καὶ ἀλιπόρφυρος καὶ πυραυγῆς
ἐξαλλάττουσα τοῦ κυανῆ εἶναι.”¹⁰⁵

La suposición que introduce Filóstrato acerca de la procedencia de la clámide que viste Aquiles, nos recuerda aquel pasaje de la *Ilíada*¹⁰⁶ donde el héroe toma una copa labrada del interior de un cofre que guarda en su tienda, con objeto de hacerle

¹⁰⁴ *Im.* II, 2.2: “La cabellera <de Aquiles> es espléndida y no permanece quieta —pues parece que el Céfiro, divirtiéndose, la desordena, de modo que, cayendo ya allí, ya aquí otras veces, el muchacho parece otro. El niño tiene ya un ceño fiero y un aire arrogante, pero suaviza esta expresión con una mirada inocente y con unas mejillas amables que se convierten en una dulce sonrisa.”

¹⁰⁵ *Im.* II, 2.2: “La clámide que viste, creo que la ha recibido de su madre. Pues es hermosa, teñida de púrpura, brillante como el fuego, cambiante con reflejos azules oscuros.”

¹⁰⁶ *Il.* XVI, 220-4.

una libación a Zeus. De este cofre se nos dice que Tetis lo llenó de túnicas y ropas de abrigo para su hijo cuando éste se decidió a partir rumbo a Ilión. El comentario del autor frente a la pintura añade esa nota de intimidad familiar que supone este regalo materno. Tetis aparece como solícita madre, muy similar a la Tetis de la *Ilíada* y radicalmente distinta de la Tetis de la versión prehomérica, que abandona a Peleo y a su vástago regresando a las profundidades marinas y a la compañía de sus hermanas las Nereidas. De nuevo, aun cuando en la figura del pedagogo —como ya hemos señalado en más de una ocasión— Filóstrato se aparta del texto homérico, mantiene otros muchos lazos que le vinculan al ambiente de la *Ilíada*. Uno de estos lazos es precisamente esta presencia de la madre en la vida de Aquiles, una presencia protectora que en esta ἑκφρασις se revela en el detalle mínimo de una clámide.

La ternura implícita en el detalle de la vestimenta de Aquiles se vuelve a encontrar en otros momentos de esta ἑκφρασις encarnada en Quirón, el atípico centauro. Nos referimos al tipo de alimento que recibe Aquiles. El motivo de la alimentación del héroe en su infancia constituyó un tópico de la literatura antigua¹⁰⁷, e incluso de la representación iconográfica. Filóstrato nos dice a este respecto lo siguiente:

“τουτονὶ δὲ οὕπω ξυνιέντα ἀρετῆς, ἀλλὰ παῖδα ἔτι
γάλακτι ὑποθρέψας καὶ μυελῶ καὶ μέλιτι (...)”¹⁰⁸

Leche, médula y miel son los alimentos que nuestro autor considera adecuados para esta criatura, aunque en otras ocasiones

¹⁰⁷ Vid. M. ROBERTSON, “The Food of Achilles”, *CR* 54 (1940) 177-80

¹⁰⁸ *Im.* II,2. 2: “Este niño no es consciente de su valía, sino todavía un niño al que alimentan con leche, con médula y miel”

la dieta del héroe en ciernes es considerablemente más sustanciosa. Así, Apolodoro¹⁰⁹ sugiere como plato fuerte las vísceras de leones y verracos (siempre y cuando sean lo suficientemente salvajes) aderezadas con la insustituible médula (de oso, especifica el autor). Estacio¹¹⁰, en cambio, se decanta por una carne que conserve intacto su valor nutritivo, recomendando servirle al dulce infante una leona medio viva. En el *Heroico*¹¹¹ Filóstrato modifica algo la dieta que propone en las *Descripciones*, prefiriendo la cera de abejas a su miel, y concretando el tipo de médula (de ciervo) apta para el niño. En su régimen alimenticio, podemos deducir, se encuentra el origen de la tan traída cólera de Aquiles.

Es evidente que esta variopinta alimentación tiene su origen en la creencia popular de que aquello que se ingiere, se cría. Las entrañas de animales de proverbial valor y fuerza como el león y el oso, son los responsables del arrojo guerrero y la fuerza de las que haría gala el héroe ante las murallas de Troya. No es casual, asimismo, que se sirvan al niño Aquiles las vísceras de estos animales, localizadas en la parte del cuerpo humano sede de las emociones para la mentalidad griega antigua.

En cuanto a la miel o a la cera de abejas, estos insectos se relacionan en ocasiones con la divinidad. Así en el nacimiento de Píndaro —ἐκφρασις que analizaremos posteriormente dentro de este apartado dedicado al mundo infantil— aparecen las abejas como enviadas de las Musas¹¹². Fuera de Filóstrato, encontramos otras fuentes en que la miel es considerada una sustancia de carácter sumamente especial. Así en el himno homérico a Hermes¹¹³ vemos la

¹⁰⁹ Vid. *Bibliotheca*, III, 13.6

¹¹⁰ Vid. *Aquileida*, I, 100

¹¹¹ Vid. *Her.* 45.

¹¹² *Im.* II, 12

¹¹³ *h Merc.*, v. 550 ss.

determinante influencia que la miel posee en el trance oracular que allí se nos describe. No es de extrañar que en la alimentación de un héroe —ser de por sí semidivino— se incluya la miel, teniendo en cuenta las connotaciones peculiares que implica¹¹⁴.

Si de estos matices era consciente Filóstrato, es algo que no podemos asegurar. Cabe la posibilidad de que nuestro autor se limitara en esta ocasión a repetir los alimentos que la tradición atribuía a Aquiles en su infancia, entre los que se incluía la miel. Sin embargo, la significativa presencia de las abejas en la *ἐκφρασις* ya mencionada del nacimiento de Píndaro, nos hace pensar que nuestro autor era muy consciente del sentido singular que la miel tenía en la nutrición del pequeño héroe, y no sólo por su atractivo sabor para un paladar infantil.

Por otra parte, varios son los testimonios iconográficos en los que podemos advertir parte de esta alimentación¹¹⁵ tan poco común. Es el caso de ciertas representaciones en las que encontramos la entrega de Aquiles niño al centauro por parte de Peleo, acompañado o no de Tetis. En ellas Quirón porta sobre sus hombros una rama de la que penden animales cazados, con los que se supone que el hijo de Crono alimentará a su joven alumno. A estas representaciones debemos añadir una muy interesante placa de plata¹¹⁶ en la que aparece Quirón frente a Aquiles, sentado sobre un peñasco y tendiéndole las manos. Las piezas de caza que pueden

¹¹⁴ Sobre las peculiaridades de la miel como sustancia purificadora y paralelos fuera del mundo griego *vid.* Th. H. GASTER, *Thespis*, Nueva York 1966, 304-6; E. ROHDE, *Psyche*, Tübinga-Leipzig 1897, 41 ss y B.F. BECK, *Honey and Health*, Nueva York 1938, 209 ss.

¹¹⁵ Se trata de cinco piezas de cerámica ática de figuras negras: la primera es la pieza protoática de la que ya hemos hablado (*vid.* n. 6), la segunda se encuentra en Nápoles (SA 160 (= *LIMC* 28)), y se data c. 520 a. C., la tercera, actualmente en Varsovia (142328 (= *LIMC* 34)), se sitúa en torno al 500 a.C., otra es una pieza de Würzburg (L452 (= *LIMC* 35)), y la última procede de Vulci y se conserva hoy en Roma, c. 510 a.C. (*LIMC* 37). A estos cuatro testimonios ha de añadirse un sexto, una cerámica ática de figuras rojas procedente de Atenas y conservado en la misma ciudad (Museo de la Acrópolis 328 (= *LIMC* 38)) del 490-480 a.C.

¹¹⁶ *LIMC* 81, datada a mediados del s. IV d. C.

apreciarse en la escena, una de las cuales sostiene el centauro, parecen estar destinadas a convertirse en comida para el jovencísimo héroe.

El motivo de la alimentación, por lo tanto, no carece de una amplia documentación en las fuentes antiguas, pero Filóstrato añade un alimento muy distinto al ya mencionado, cuando en el retrato que nos proporciona del centauro comenta:

“ νυνὲ δὲ καὶ ὑποκορισμοῦ τι αὐτῷ ἔπεστιν εἰδώς
που ὁ Χείρων, ὅτι τοὺς παῖδας τοῦτο μειλίσσεται καὶ
τρέφει μᾶλλον ἢ τὸ γάλα.”¹¹⁷

El cariño con el que trata al pequeño es una parte fundamental de su alimentación, de su educación. Este fruto que contribuye al crecimiento y nutrición del joven héroe pertenece a la cosecha de Filóstrato, y en ningún otro lugar se habla de esta necesidad de ternura como un elemento esencial en la dieta del héroe.

La presencia de estos detalles tiernos y familiares en la crianza de Aquiles (la clámide regalada por su madre, la palabra cariñosa como alimento esencial) recupera ese ambiente de afecto en la infancia del héroe que ya descubríamos en el citado parlamento de Fénix de la *Iliada*. Sin embargo, en las restantes fuentes literarias griegas ese cariño que se supone caracteriza la relación del centauro y del joven héroe no parece interesar demasiado. Se pone el acento de importancia en cuestiones como el tipo de comida, o de enseñanzas que el Pelida recibe de Quirón, pero nunca asistimos a algún momento de esa intimidad entre maestro y discípulo, no se menciona ningún rasgo que revele la complicidad entre ambos, los

¹¹⁷ *Im. II. 2. 4*: “ Ahora también hay algo dulce en Quirón, pues sabe esto apacigua a los niños y los alimenta más que la leche.”

sentimientos paternos que Aquiles despierta en Quirón o el respeto y el cariño filial que Aquiles siente por el Crónida. Sólo un autor latino nos proporciona una escena semejante, en cuanto al tono, a estas palabras que encontramos en la ἔκφρασις de Filóstrato: Ovidio.

Ya en otras ocasiones hemos descubierto una cierta proximidad entre Filóstrato y Ovidio¹¹⁸. No se trata tanto de versiones idénticas como de la presencia en ambos de rasgos muy significativos. El ambiente, la atmósfera íntima y cercana que Filóstrato sabe crear en numerosas ocasiones a lo largo de sus ἐκφράσεις —y esto con breves pinceladas, casi al desgaire— recuerda en mucho al autor latino. Ni que decirse tiene que esta sospechosa coincidencia nunca es confesada por nuestro autor.

En sus *Fastos*¹¹⁹ Ovidio nos describe la escena en que Quirón se hiere fatalmente con una flecha de Heracles¹²⁰, empapada en la sangre de la hidra de Lerna, y su posterior catasterismo. El autor latino, con la habilidad acostumbrada en él, nos coloca frente a un Quirón moribundo, que, tras intentar aplicar en sí mismo sus conocimientos del poder sanador de las hierbas, se rinde al destino. Aquiles asiste angustiado a esta lucha, pero confiado en la sabiduría de su maestro, mil veces comprobada. La desesperación se apodera, finalmente, de él y desconsolado llora al centauro que se va entre sus propios brazos, suplicándole hasta el fin que no claudique ante el veneno.

Si bien esta escena posee una tensión dramática muy superior a la que encontramos en Filóstrato, comparte con aquella el

¹¹⁸ Por ejemplo en el relato de la ilícita pasión de Pasífae por el toro que encontramos en *Im.* I, 16. *Vid.* un análisis de esta ἔκφρασις en el apartado B. II. 5. Pasífae de este mismo trabajo.

¹¹⁹ *Fastos* V, 388 ss.

¹²⁰ En un mosaico de Portus Magnus, Argelia (LIMC =84) se representa la visita de Hércules a la cueva de Quirón, atraído por la presencia en ella de Aquiles. En parte Ovidio parece traducir a palabras la escena petrificada en el mosaico argelino, sólo que prolonga en su obra el episodio hasta llegar a la muerte del sabio centauro, tras herirse involuntariamente con una de las flechas que llevaba Heracles.

haber explicitado el fuerte lazo de cariño que une a Aquiles y Quirón, cosa nada frecuente en las restantes fuentes. Tomando, por ejemplo, a Píndaro¹²¹, Quirón se nos antoja más un severo mentor del muchacho que se interesa ante todo por profundas cuestiones de piedad divina, ante las que esta apreciación tan sencilla y tan cercana que encontramos en Filóstrato (que el cariño es esencial para criar a un niño, y ese cariño se descubre singularmente en la mirada) palidece por demasiado trivial.

Ya hemos visto anteriormente la caza que servía de alimento a Aquiles. Detengámonos ahora en las piezas que el propio Aquiles cobraba en su infancia, y apreciaremos que también en esto podemos reconocer ese cariz que venimos comentando, cercano y acorde a la infancia de un niño, por muy héroe que éste sea.

“Νεβρὸς καὶ λαγῶς, ταῦτα θηράματα τοῦ νῦν Ἀχιλλέως (...) κολακεύει δὲ αὐτὸν ὁ Χείρων οἷον λέοντα πτώκας ἀρπάζειν καὶ νεβροῖς συμπέτεσθαι· νεβρὸν γοῦν ἄρτι ἡρηκῶς ἥκει παρὰ τὸν Χείρωνα καὶ ἀπαιτεῖ τὸ ἄθλον (...)”¹²²

Se trata de presas de pequeño tamaño, adecuadas a las fuerzas de una criatura que todavía no es el extraordinario héroe de las inestimables empresas. El realismo con el que el arte helenístico y posteriormente el romano trató la figura infantil ha encontrado en esta ἔκφρασις de Filóstrato un magnífico valedor. Antes que futuro héroe, Aquiles es un niño, y como tal se encarga nuestro autor de

¹²¹ Vid. *P.* VI, 19-26.

¹²² *Im.* II, 2.1 y 2.3: “Un cervatillo, una liebre, éstas son las presas del Aquiles de ahora (...) Quirón le adula diciendo que captura las liebres como un león y corre con los cervatillos. Así pues, recién capturado un cervatillo, se acerca a Quirón y le pide el premio.”

describirlo. Nada más alejado de la imagen que brinda Píndaro:

Στρ. γ'

“ξανθὸς δ’ Ἀχιλεὺς τὰ μὲν μένων Φιλύρας ἐν δόμοις,
παῖς ἔὼν ἄθυρε μεγάλα ἔργα· χερσὶ θαμινά
βραχυσίδαρον ἄκοντα πάλλων ἴσα τ’ ἀνέμοις,
{ἐν} μάχα λεόντεσσιν ἀγροτέροις ἔπρασσεν φόνον,
κάπρους τ’ ἔναιρε· σώματα δὲ παρὰ Κρονίδαν
Κένταυρον ἀσθμαίνοντα κόμιζεν,
ἐξέτης τὸ πρῶτον, ὅλον δ’ ἔπειτ’ ἂν χρόνον·
τὸν εθάμβεον Ἀρτεμὶς τε καὶ θρασεῖ’ Ἀθάνα,

Ἄντ. γ'

κτείνοντ’ ἐλάφους ἄνευ κυνῶν δολίῳ θ’ ἐρκέων·
ποσὶ γὰρ κράτεσκε”¹²³

El texto de Píndaro coincide con los testimonios que nos ofrecen las artes plásticas¹²⁴, donde también encontramos leones, osos, jabalíes, incluso panteras entre las víctimas de un intrépido Aquiles a quien no estorba su corta edad a la hora de enfrentarse con animales tan peligrosos. Evidentemente, por algo es Aquiles el hijo de una diosa, es un ser extraordinario y extraordinaria ha de ser su infancia.

A este respecto es, sin duda, Filóstrato quien nos ofrece

¹²³ N. III, 43-52.

¹²⁴ En el puteal de mármol del Museo Capitolino (Roma, *LIMC* 66) vemos cómo Aquiles dispara contra un león. Su víctima es un oso en los relieves que decoran la Tensa Capitolina (Palacio de los Conservadores, *LIMC* 67), mientras que en la placa de plata de Augst, Mus. (62.1 (= *LIMC* 68)) encontramos un jabalí contra el que Aquiles lanza su arma, mientras una pantera intenta escapar al cazador. La pobre pantera no tiene posibilidad de escapar, en cambio, en la placa de terracota de Constantina (*LIMC* 72). Incluso una extraña Quimera —para algunos fruto de una contaminación con el mito de Belerofonte— se convierte en posible víctima del terrible niño (Mosaico de Túnez, (M. de Bardo 3618 (= *LIMC* 71)) En otras dos piezas en que aparecen las lecciones de caza del pequeño héroe, no puede precisarse bien que tipo de animal ha cazado (decoración de un trípode que se encuentra en Exeter (Royal Albert Memorial Museum, *LIMC* 69), y de un plato de bronce perteneciente al Museo Copto del Cairo (*LIMC* 70)).

una estampa inusual para el arte clásico al convertir en víctimas del futuro terror de Troya animales tan poco atractivos para su lucimiento como la liebre y el ciervo (aunque el ciervo, en virtud de su velocidad, puede considerarse una pieza valiosa, pero en ningún caso comparable a un buen león o a un jabalí albidente). Es más, sus correrías tras la liebre de turno tienen una humilde recompensa: manzanas y un panal de miel. Nada que ver con la recompensa que adulto perseguirá Aquiles: la gloria de las hazañas a cambio de la vida, costoso precio del que se arrepentirá en el Hades.

Los botines de fieras salvajes que convierten al niño Aquiles en un ser inquietante por su monstruosa precocidad, han sido sustituidos en Filóstrato por pequeñas presas a escala de la edad del cazador. El conocimiento de la infancia es con mucho más certera en nuestro autor que en Píndaro (nada más lejos de la intención de Píndaro que presentar a sus héroes como simples mortales). El fiel y atento reflejo de los intereses y las maneras de un niño ante los que Filóstrato nos sitúa, nace de una innegable observación de lo que un niño es, y por lo tanto de lo que la infancia de un héroe debía ser.

El Aquiles niño de Píndaro, de las fuentes iconográficas mencionadas, tiene algo de irreal, precisamente porque no es un muchachito de corta edad, ni se comporta como tal. En Filóstrato, aun cuando se perciben ya ciertas características que anuncian su terrible futuro —terrible por desmesurado para un mortal— el Aquiles niño es sobre todo un niño todavía, y no un héroe. El Aquiles de otras fuentes, que caza jabalíes furiosos ante el pavor de las panteras, parece un héroe reducido en tamaño, sólo en tamaño, que en realidad no precisa de las enseñanzas de ese viejo centauro en lo que a caza y cabalgaduras se refiere. Porque veamos cómo soluciona Filóstrato la escena de las lecciones de equitación:

“ταυτὶ μὲν περὶ θύρας τοῦ ἄντρου, ὁ δ' ἐν τῷ πεδίῳ παῖς ὁ ἵππηδὸν ἐπὶ τοῦ κενταύρου ἀθύρων ὁ αὐτὸς ἔτι· διδάσκει ὁ Χείρων τὸν Ἀχιλλέα ἱππάζεσθαι καὶ κεχρῆσθαι αὐτῷ ὅσα ἵππῳ, καὶ συμμετρεῖται μὲν τὸν δρόμον εἰς τὸ ἀνεκτὸν τῷ παιδί, καγχάζοντι δὲ αὐτῷ ὑπὸ τοῦ ἥδεσθαι προσμειδιᾷ μεταστρεφόμενος καὶ μόνον οὐχὶ λέγει ἰδοὺ σοι κροαίνω ἄπληκτος, ἰδοὺ καὶ ἐπικελεύομαί σοι· ὁ ἵππος ὀξύς ἄρα καὶ ἀφαιρει γέλωτα. λαγαρῶς γάρ μοι ἱππασθεῖς, θεῖε παῖ, (...)”¹²⁵

De nuevo todo está a la medida infantil, incluso al montar a caballo precisa Aquiles de Quirón, que se convierte en un caballo cuidadoso. En esta ocasión, al contrario de lo que ocurría con las piezas que el joven héroe cazaba, las fuentes iconográficas sí presentan la misma escena descrita por Filóstrato, en la que el centauro se convierte en la primera cabalgadura del Pelida¹²⁶.

Lo que en las fuentes iconográficas parece haber nacido del intento y del reto de aprovechar el motivo del centauro, tremendamente atractivo, para conseguir una imagen impactante (un jinete montando no una bestia, sino un ser semihumano), ha sido

¹²⁵ *Im.* II, 2.5: “ Esto es a las puertas de la cueva. El chico que está en el prado y el jinete que se divierte sobre el lomo del centauro son el mismo. Quirón le enseña a Aquiles a montar y le sirve de caballo, y mide la carrera de acuerdo con lo soportable para el niño, que se ríe a carcajadas por el placer. Sonríe <el centauro> girándose y le dice, poco más o menos: ‘Mira cómo galopo para ti sin necesidad de fusta, mira cómo me animo para ti. El caballo fogoso se deshace del jinete que ríe. Pues conmigo te has ejercitado en montar a caballo, divino niño, sin rudeza .”

¹²⁶ Nos referimos a una piedra preciosa tallada (*LIMC* 65), único ejemplo conocido por nosotros en el que se representa sólo la lección de equitación de Aquiles, para la cual el propio maestro ocupa el lugar del caballo, como ya hemos visto en la ἑκφοράς de Filóstrato. A ésta han de añadirse las obras citadas en la n.67 del presente trabajo, identificadas con los siguientes números referentes al catálogo del *LIMC*: 66, 68, 69, 70, 71 y 72. Hemos mencionado estos documentos iconográficos para ambas escenas (la lección de cacería y la de equitación) debido a que suelen considerarse un ejemplo ilustrativo de ambas, ya que Aquiles aparece sobre la espalda de Quirón (aprendiendo, por lo tanto, a montar un caballo) mientras caza algún tipo de animal. La gema tallada que comentamos al principio de esta nota, por el contrario, no reproduce ningún tipo de cacería.

reinterpretado por Filóstrato. Así, tras pasar por la criba de nuestro autor, esa imagen de virtuosismo plástico se convierte en algo muy distinto por una cuestión de matiz: un maestro cuidadoso, que no quiere por nada del mundo confiar su tierno discípulo a la inconsciencia de una bestia, que quizá pueda dañarle. Eso no lo ha puesto el pintor, sino el escritor. El mismo que interpreta la mirada de afecto con que el centauro contempla al joven héroe.

Vemos, pues, cómo Filóstrato se sitúa ante un díptico en que se recrea un episodio de la vida de Aquiles, el héroe por excelencia: su crianza y educación junto al centauro Quirón. De éste episodio el pintor ha escogido dos escenas concretas: la lección de equitación y la de caza. Estas escenas están ampliamente documentadas como motivos de obras plásticas del arte helenístico-romano, sin constituir en modo alguno un tema extravagante. Es cierto, de todos modos, que lo que Filóstrato glosa en su ἔκφρασις no es una lección de caza, sino la presentación que el joven Aquiles hace de su botín a un orgulloso Quirón que le recompensa. Y es verdad que no poseemos un repertorio amplio de piezas de arte antiguo que reproduzcan esta presentación de la entrega del botín infantil. Para ser sinceros, el repertorio es considerablemente exiguo, puesto que sólo conservamos una placa de terracota¹²⁷ que lo atestigüe.

Sin embargo, en este caso no es lo significativo la rareza de la escena de la presentación del botín (rareza que se ve atenuada, en parte, por la gran abundancia de testimonios de caza con la que la presentación del botín está íntimamente relacionada). Lo peculiar de esta ἔκφρασις en que nos hemos adentrado es lo que hace Filóstrato con esa pintura de escenas triviales para el arte de la época. Con su

¹²⁷ Berlín, Staatliches Museum 4886 (=LIMC 74).

ἔκφρασις nuestro autor consigue que florezcan matices inusuales y frescos en unas escenas opacas ya de tan trilladas. Recupera para su descripción la vitalidad originaria del mito. Pero esa vitalidad ha de ser acorde a la propia época de la ἔκφρασις, y por ello encontramos un tratamiento de la figura infantil y un interés por resaltar el vínculo de afecto que une a las figuras protagonistas que sólo podemos entender en un autor de época helenístico-romana.

El ejemplo de Píndaro es a este respecto elocuente, pues lo que menos le importa de la infancia de Aquiles es su característica infantil, lo que apenas le seduce de la relación entre maestro y discípulo es su lazo de afecto. Muy al contrario, Píndaro convierte las correrías infantiles en signos de la esencia extraordinaria y divina que corre por la sangre de Aquiles, el vínculo de cariño en enseñanza transcendental. La dignidad del mito, de la composición poética y del autor así lo requerían en el lírico. Filóstrato se encuentra libre de esa solemnidad, y prefiere reflejar la alegría de una edad inconsciente del futuro esplendoroso en hazañas y sombríos vaticinios que aguarda al hijo de Tetis y Peleo, al divino Aquiles.

Así, pues, la infancia no como signo precursor de lo que ha de venir, sino como paraíso ignorante del futuro es lo que a nuestro autor fascina. Y es precisamente con esa ignorancia del futuro con lo que Filóstrato juega para convertir esta ἔκφρασις en una pequeña tragedia. Porque continuamente, como ya hemos visto al tratar de la estructura, Filóstrato contrapone presente (=infancia) y futuro (=edad adulta), lo que también significa contraponer aquello que el protagonista ignora frente a lo que el espectador conoce. Esa niñez feliz y despreocupada reflejada en el cuadro nos obliga Filóstrato a leerla sobre el estarcido de lo que ya conocemos del futuro y del destino del personaje. El fruto de esta lectura es de sabor trágico, muy semejante a lo que sentimos ante el Edipo de la tragedia de

Sófocles. Esa presciencia del espectador procura un disfrute muy peculiar, agridulce, de la obra literaria, en este caso de la ἔκφρασις. La culminación de este sentimiento lo encontramos en el final de la descripción:

“(habla Quirón) “λαγαῶς γὰρ μοι ἵππασθεῖς, θεῖε παῖ, καὶ τοιῷδ’ ἵππῳ πρέπων ὀχῆσῃ ποτὲ καὶ ἐπὶ Ξάνθου καὶ Βαλίου καὶ πολλὰς μὲν πόλεις αἰρήσεις, πολλοὺς δὲ ἄνδρας ἀποκτενεῖς, θέων ὅσα, καὶ συνεκφεύγοντας” ταῦτα ὁ Χείρων μαντεύεται τῷ παιδί καλὰ καὶ εὖφημα καὶ οὐχ οἷα ὁ Ξάνθος”.¹²⁸

En definitiva, toda esa interpretación de los motivos mitológicos y pictóricos usuales, esa utilización de la referencia y de la cita a Homero de una y mil maneras, logra finalmente una descripción que desborda totalmente el contenido del cuadro. En la ἔκφρασις de Filóstrato está la causa primera de todo lo pintado, su final último, su desarrollo, el sentimiento y el sentido, y, desde luego, la tradición poética que sirvió de vehículo a todo ello (aunque Homero se aleje en alguna ocasión de lo pintado y nuestro autor pretenda que pase inadvertido este alejamiento a ojos profanos).

No debemos olvidar que Quirón y Aquiles, la infancia del héroe, se convirtieron en la Antigüedad en el prototipo mitológico de *paideía*. Las *Descripciones* de Filóstrato, a su vez, proponen en su totalidad un modelo pedagógico, según los principios de la Segunda Sofística. Nos encontramos, así, en un juego de muñecas rusas, en el que la ἔκφρασις concreta que acabamos de analizar se convierte en

¹²⁸ *Im.* II, 2.5: “ ‘Pues conmigo te has ejercitado en montar a caballo, divino niño, sin rudeza, relacionándote con un caballo como yo. Un día serás llevado por Janto y Balio y tomarás muchas ciudades, y matarás muchos hombres, tú corriendo y ellos intentando huir.’ Esto profetiza Quirón al muchacho, cosas hermosas y favorables, no como las que vaticinará Janto ”

la muñeca interior que una figura mayor lleva en su seno (la obra total de las *Descripciones*), y que constituye una encarnación de todos los planteamientos teóricos que la obra en sí defiende, encarnación que, para mayor abundancia, se concreta en la pareja mitológica maestro-discípulo por excelencia.

La mitología a través de los autores clásicos, sostiene la Segunda Sofística, es una de las llaves que abre la puerta de la *paideía*, del conocimiento que engrandeció a los antepasados y que los hombres del s. II d.C. heredaron. Esa mitología, asimismo, nos ofrece un ejemplo (la crianza de Aquiles por Quirón) de la propia *paideía* que nos procurará dicho conocimiento, y, consecuentemente, dicha grandeza.

El episodio mitológico de la crianza de Aquiles, se transforma así en la ventana por la que contemplar y comprender la ambiciosa empresa que supone la Segunda Sofística y su modelo educativo. Quirón, el centauro que aquilata sabiduría, hace con su pupilo, al que convierte en el exponente máximo (en su grandeza y en su tragedia) de un edad heroica, hace con él, decimos, lo mismo que la Segunda Sofística se propone hacer con el *pepaideumenos*: convertirlo en el triunfador de la época imperial.

II. B. I. 3. El nacimiento de Píndaro.

En este apartado que estamos dedicando al mundo infantil y sus representaciones en la obra de Filóstrato hemos tratado hasta ahora la figura de un dios, Hermes, y la de un héroe, Aquiles. Nos queda, por lo tanto, la infancia humana, y es precisamente éste el tema de la descripción que lleva por título *Píndaro*¹²⁹. Es evidente que, si bien Píndaro pertenece al género humano sin mezcla alguna con sangre divina, tampoco es un ejemplo de hombre común, puesto que se trata del poeta, de ese ser que tiene tan extraña relación con la divinidad, servidor de las Musas.

Asimismo, en el tema de esta *ἑκφρασις* reconocemos una de las actitudes propias del arte helenístico (y posteriormente del imperial), una de esas peculiaridades en las que identificamos claramente los intereses que movieron el arte de la época: la mentalidad erudita¹³⁰. Este singular rasgo de la época se manifiesta, principalmente, de dos maneras distintas. Por un lado, se tiende a convertir la producción artística tanto del arte figurativo como del literario, en un lenguaje que precisa de interpretación, y que, por lo tanto, no está al alcance de todos, pues junto a la significación evidente de la obra, al alcance de un público amplio, suele encontrarse un contenido que requiere de un conocimiento específico, restringido a un grupo de estudiosos o entendidos capaces de seguir el plan que el autor ha creado para su obra.

Una segunda consecuencia que esta mentalidad erudita tiene sobre la producción artística es el interés que cobra como objeto artístico el propio arte en cualquiera de sus manifestaciones. En el caso de la *ἑκφρασις* que nos ocupa, nos encontramos con el

¹²⁹ *Im.* II. 12

¹³⁰ *Vid.* J.J. POLLITT, *El Arte helenístico* (trad. española), Madrid 1989, pp. 41-6.

nacimiento de un poeta convertido en asunto pictórico. Este caso manifiesta paralelismos con obras del tipo del relieve de Arquelao¹³¹, obra en la que se representa a Homero junto a personificaciones de la Poesía, la Tragedia y la Comedia, e incluso sus obras, la *Iliada* y la *Odisea*, entre otras. En ambos casos, en el de Homero y en el de Píndaro, la figura del poeta ha adquirido una relevancia extraordinaria¹³², lo que se traduce en la producción artística que le toma como motivo.

Frente al caso mencionado de Homero, la pintura sobre la que Filóstrato construye su *ἑκφρασις* encierra un doble interés, ya que no sólo constituye un ejemplo de esa mentalidad erudita que impregna el aire de la época, sino que, además, añade a esta peculiaridad el escoger el nacimiento de la infancia del poeta, con lo que se introduce en el ámbito de la infancia, otro de los motivos recurrentes en el arte de la época, como llevamos viendo a lo largo de este apartado.

Representaciones de arte figurativo en las que se reproduzca algún episodio de la infancia de Píndaro, tema de la descripción de Filóstrato, no han llegado hasta nosotros, aunque sí tenemos noticias de la existencia en la Antigüedad de estatuas que representaban al ilustre poeta tebano. Así Pausanias¹³³ nos cuenta que los atenienses hicieron construir una estatua en bronce en la que Píndaro aparecía sentado adornado con diadema y acompañado de

¹³¹ Relieve de Arquelao, Londres, British Museum, c. 200 a. C.

¹³² Aunque hemos acudido a la figura de Homero para ejemplificar la cuestión que aquí nos interesa (esto es, la literaturización del arte plástico como manifestación de la mentalidad erudita que alienta la época), somos conscientes de la diferencia existente entre la consideración de Homero en la época helenística, y la que tuvo Píndaro, ya que, aun gozando ambas de una reverencia generalizada, el caso del poeta de Quíos rebasa considerablemente la admiración que suscitó el tebano, hasta el punto de que Ptolomeo Filopátor hizo construir en Alejandría un templo para Homero, el *Homereion*. *Vid.* Eliano, *VH*, 13. 22.

¹³³ Pausanias, I, 84; *vid.* también Ps-Esquines, IV, 2.

una lira, mientras sobre sus rodillas podía verse un volumen con lo que se supone alguna de sus obras.

Se trata, sin duda, de un retrato de personaje notable, género tan abundantemente cultivado en el arte helenístico-romano. Como sabemos, el retrato genuinamente griego, cultivado hasta bien avanzada la época helenística, era una estatua de cuerpo entero en la tan importante era el cuerpo como la cabeza. Era el conjunto, la totalidad (de nuevo la idea recurrente en lo griegos del ὅπλον) lo que podía transmitir una idea acertada y cabal del personaje¹³⁴. De la estatua en bronce que nos describe Pausanias parece haberse identificado una copia romana de época augustea¹³⁵.

A pesar de la sequía de documentos iconográficos que sufrimos en lo que respecta al nacimiento de Píndaro, podemos recurrir a varias fuentes literarias que sí se ocupan de momentos de la vida del poeta relacionados con el que refleja la ἑκφρασις que nos ocupa, como son la obra de Eliano, Antípatro de Sidón y Pausanias.

Pero pasemos ya al cuadro ante el que Filóstrato nos sitúa. En él a través de la ventana que la ἑκφρασις es para nosotros, podemos ver a un niño recién nacido, Píndaro, en la casa de sus padres, sobre cuyos labios unas abejas depositan miel. También nos percatamos de lo que se encuentra en el exterior de la vivienda, entre otras cosas una estatua que representa a la diosa Rea. En esta ocasión nuestro autor no se sirve de una perspectiva general sobre

¹³⁴ Para más información sobre el retrato griego es esencial la obra de G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, Londres 1965. Vid. también, entre otra bibliografía especializada en el tema, E. BUSCHOR, *Das hellenistische Bildnis*, Munich 1949; A. HEKLER, *Greek and Roman Portraits*, Londres 1912; L. LAURENZI, *Ritratti Greci*, Florencia 1941; T. LORENZ, *Galerien von griechischen Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965; H. PROTZMANN "Realismus und Idealität in Spätklassik und Frühhellenismus" *JDAI* 92 (1977) 169-203; K. SHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basilea 1943.

¹³⁵ La estatua que se considera una copia de la mencionada por Pausanias se encuentra en la Glyptotek Ny Carlsberg, vid. EAA (*Enciclopedia dell'arte antica*, Roma 1958-66), s.v. "Píndaro".

lo representado en el cuadro para iniciar su descripción (procedimiento que sí utiliza en otras ocasiones, por ejemplo en el ya comentado nacimiento de Hermes), sino que emplea un procedimiento muy distinto, como es referirse en primer lugar a un detalle de la pintura que impresiona especialmente la atención del espectador-lector: las abejas. Inicia su ἔκφρασις con estas palabras:

“Οἶμαι θαῦμα σοι εἶναι τὰς μελίττας οὕτω
γλίσχρως γεγραμμένας, ὧν γε καὶ προνομαία δῆλη καὶ
πόδες καὶ πτερὰ καὶ τὸ χρῶμα τῆς στολῆς οὐκ
ἀτακτοῦσιν, ἴσα τῇ φύσει διαποικιλλούσης αὐτὰ τῆς
γραφῆς. τί οὖν ἐν σίμβλοις αἱ σοφαί; τί δὲ ἐν
ᾄστει;”¹³⁶

Como vemos, Filóstrato inicia su descripción de la pintura centrándose directamente en la conseguida representación de las abejas. Su extraordinario realismo le asombra aunque traslade este asombro a su joven espectador (οἶμαι θαῦμα σοι εἶναι (“Creo que para ti es una maravilla”)). Es la sorpresa y la admiración la sensación con que se abre esta descripción, de las que nace la curiosidad que nos dirige hacia el resto del cuadro para intentar desentrañar esa aparente paradoja de unas abejas en la ciudad, fuera de su contexto natural.

No retarda nuestro autor la solución del enigma planteado, y enseguida conocemos que estas abejas se encuentran en la casa del padre de Píndaro, Daifanto, para derramar su miel sobre los labios del poeta recién nacido y convertirle así en un experto en el arte de las Musas (πλάττειν κακ νηπίου αὐτόν, ἔν’ ἐμμελῆς ἤδη καὶ

¹³⁶ *Im.* II, 12. 1 : “Creo que para ti es una maravilla que estas abejas estén tan ajustadamente representadas, cuya trompa es visible, y las patas, y las alas, y el color de su vestidura están en su lugar, la misma variedad de colores hay en la pintura que en la naturaleza . ¿Pero, por qué no están en sus colmenas estos sabios insectos?. ¿Por qué están en la ciudad? . ”

ἔμμουσος ἦ ("para moldear al niño desde la cuna, y tenga sentido de la armonía y de la música").

El episodio de las abejas que bañan en miel la boca de un poeta es una escena relativamente recurrente en el mundo antiguo. Así, también de Platón se nos cuenta que recibió la dulce visita de estos insectos¹³⁷. Con respecto a Píndaro, son varias las fuentes literarias que se hacen eco de las peculiares nodrizas que el poeta tebano disfrutó. Eliano nos relata la escena de la siguiente manera:

“καὶ Πινδάρῳ τῆς πατρῶας οἰκίας ἐκτεθέντι μέλιτται τροφοὶ ἐγένοντο, ὑπὲρ τοῦ γάλακτος παρατιθεῖσαι μέλι.”¹³⁸

Las circunstancias en que se desarrolla el episodio vemos que varían un tanto en relación con lo que se cuenta en la pintura, ya que Píndaro parece haber sido rechazado por su padre (ἐκτεθέντι), aunque desconocemos los motivos. Por el contrario, en la descripción de Filóstrato el bebé recibe un trato muy distinto por parte de su progenitor:

“τὸ μὲν γὰρ παιδίον εἰς δάφνην ἀπόκειται καὶ κλῶνας μυρρίνης ξυμβαλλομένου τοῦ πατρὸς ἱεροῦ τεύξεσθαι τοῦ παιδός.”¹³⁹

Filóstrato atribuye aquí al padre de Píndaro (del que nos dice hasta el nombre, Daifanto) el conocimiento de la naturaleza extraordinaria del recién nacido, de ahí que coloque al recién nacido

¹³⁷ Eliano, *VH*, XII, 45.

¹³⁸ Eliano, *VH*, XII, 45 : "Y las abejas fueron las nodrizas de Píndaro, cuando éste fue expuesto fuera de la casa paterna, dándole miel en lugar de leche"

¹³⁹ *Im.* II, 12.2: "Pues el niño yace sobre la uela y brota de mirra, pues el padre entiende que le ha nacido un niño divino"

sobre una yacija tan singular. Evidentemente en esa motivación psicológica con la que se justifica el comportamiento del padre reconocemos claramente la mano de Filóstrato, pues no nos imaginamos de qué manera podía haber reflejado esto el pintor en la imagen, aun suponiendo que en el cuadro apareciese la figura del padre, figura que, sin embargo, no está mencionada en la descripción¹⁴⁰. Nos encontramos aquí, pues, con un comentario introducido por el escritor, que en modo alguno estaba representado en la pintura

No se nos dice exactamente dónde se encuentra acostado el recién nacido, pero sí sabemos que ha de estar en el interior de la casa de Daifanto, ya que posteriormente, tras describir la estatua de Rea antes mencionada y otras imágenes del cuadro, se vuelve a las abejas y al niño diciendo:

“αἱ δὲ εἴσω μέλιται περιεργάζονται τὸ παιδίον
ἐπιβάλλουσαι τὸ μέλι.”¹⁴¹

Las abejas están *dentro* con el niño, lo que nos hace suponer que en la pintura se representan dos escenarios simultáneamente: el interior de la casa de Daifanto, donde se encuentra el niño y las abejas que han acudido en su busca, y el exterior, donde puede verse la estatua de Rea.

Otra referencia al motivo de las abejas podemos encontrarla en la *Antología Palatina*, concretamente en un epigrama atribuido a Antípatro de Sidón. El epigrama está encabezado por una

¹⁴⁰ Del padre de Píndaro Filóstrato sólo menciona en esta ἔκφρασις su nombre, a propósito del lugar hacia donde se dirigen las abejas con las que ha iniciado la descripción (“κωμάζουσιν ἐπὶ τὰς τοῦ Δαιφάντου θύρας” (“dirigiéndose en grupo hacia la puerta de Daifanto”)), y posteriormente se le atribuye esta justificación a su comportamiento (el que conociera ya la naturaleza extraordinaria de su hijo) a la que nos referimos. No se le menciona como figura representada en la pintura.

¹⁴¹ *Im.* II, 12. 4 : “Y dentro las abejas se afanan con el niño, vertiendo la miel.”

pequeña nota en la que se aclara que el propósito de los versos eran una imagen de Píndaro, sin proporcionar ninguna aclaración más acerca del tipo de imagen al que se refiere¹⁴².

“οὐδὲ μάτην ἀπαλοῖς περὶ χεῖλεσιν ἔσμός ἐκεῖνος
ἔπλασε κηρόδετον, Πίνδαρε, σείο μέλι.”¹⁴³

Ni por estos versos ni por el contexto conocemos en qué circunstancias se sitúa este episodio en la vida del poeta, ni siquiera está demasiado claro que haya ocurrido en su infancia.

Si el testimonio que encontramos en la *Antología* se caracteriza por su parquedad a la hora de proporcionarnos más datos sobre la escena en la que tiene lugar el episodio de las abejas, en cambio en Pausanias encontramos un relato bastante pormenorizado de la visita de las abejas a Píndaro, y con considerables divergencias con respecto a la pintura descrita por Filóstrato.

“Πίνδαρον δε ἡλικίαν ὄντα νεανίσκον καὶ ἰόντα ἐς
Θεσπίας θέρους ὥραι καύματος περὶ μεσοῦσαν μάλιστα
ἡμέραν κόπος καὶ ὕπνος ἀπ’ αὐτοῦ κατελάμβανεν· ὁ
μὲν δὴ ὥς εἶχε κατακλίνεται βραχὺ ὑπὲρ τῆς ὁδοῦ,
μέλισσαι δὲ αὐτῷ καθεύδοντι προσεπέτοντό τε καὶ
ἔπλασσον πρὸς τὰ χεῖλη {τοῦ} κηρίον. ἀρχὴ μὲν

142 En el comienzo del epigrama aparece esta frase: “Εἰς εἰκόνα Πινδάρου”. La palabra εἰκών no nos permite adivinar si se trata de un escultura del tipo que ya anteriormente hemos comentado, o si se trata de una pintura, pues si bien este término se emplea para referirse a las estatuas, también es empleado de forma genérica en relación a cualquier imagen.

143 *AP*, XVI, 305, 3-4: “Y aquel enjambre no en vano sobre tus tiernos labios, Píndaro, formó su panal.”

Πινδάρῳ ποιεῖν ᾄσματα ἐγένετο τοιαύτη."¹⁴⁴

Aquí la edad del protagonista ha variado, y ya no se trata de un recién nacido, sino de un muchacho capaz de emprender un camino considerable. Y es en medio de este viaje, y no en la casa de su padre, que recibe el alimento que va a transformar su vida convirtiéndole en el gran poeta lírico.

Encontramos, por lo tanto, algunas diferencias entre las fuentes que recogen el motivo de las abejas en la vida de Píndaro que se refieren al lugar donde transcurre la escena y a la edad en que Píndaro se encuentra con estos insectos extraordinarios.

Centrémonos un momento en la representación de las abejas. Ya hemos visto cómo es su lograda representación lo que antes que ningún otro elemento del cuadro atrapa la atención del espectador-lector. Este realismo en la representación de animales tiene interesantes paralelos en el arte de época helenística. Es evidente que ejemplos de animales representados podemos encontrarlos en una gran cantidad de obras de arte figurativo, pero nosotros queremos referirnos únicamente a aquellos casos en los que el animal adquiere el protagonismo de la representación en exclusiva.

Los mosaicos suelen ser un objeto preciado para todo estudioso que se adentre en la pintura grecorromana, pues se les considera el hermano menor de la pintura de la época, a la que imitaba en temas y composiciones, a pesar de la distancia que separa ambas técnicas. La abundancia de mosaicos de gran calidad que han llegado hasta nuestros días en contraste con la dramática

¹⁴⁴ Pausanias, IX, 23: " Siendo Píndaro un muchacho y dirigiéndose a Tespias, en el calor ardiente del verano, en medio del día, se apoderaron de él el cansancio y el sueño. Así que se apartó un poco del camino y se tumbó. Mientras dormía, las abejas volaron hasta él y elaboraron miel sobre sus labios. Y éste fue el comienzo de la carrera poética de Píndaro."

escasez de pintura antigua que conocemos, los convierte, asimismo, en un atrayente y obligado objeto de estudio. Y es en los mosaicos donde encontramos un tratamiento de los animales que nos recuerda poderosamente a la representación de las abejas descrita por Filóstrato. Ciertamente, poseemos mosaicos con palomas, loros, peces y otros animales marinos reproducidos con gran minuciosidad y realismo¹⁴⁵, y al mismo tiempo con una viveza que sólo puede adquirirse con una capacidad de observación poco común. No ha de sorprendernos, por consiguiente, que sean estos pequeños insectos los que capten la vista del espectador que se sitúa ante el cuadro del nacimiento de Píndaro, pues el tratamiento que encontramos de la figura animal en documentos iconográficos de la época a la que pertenece dicha pintura destacan por su virtuosismo y su fuerza, hasta el punto de constituir el motivo exclusivo de un mosaico y no de poca importancia.

Volviendo a la pintura que Filóstrato ha escogido, encontramos que la venida al mundo del poeta tebano ha alegrado de forma especial a algunas divinidades, de cuyas reacciones nos informa nuestro autor.

“ἀφ’ ὧν κύμβαλά τε κατήχει τῆς οἰκίας, ὅτε
ἐτίκτετο, καὶ τύμπανα ἠκούετο ἐκ Ῥέας, ἐλέγοντο δὲ
καὶ αἱ Νύμφαι χορεῦσαί σοι καὶ ἀνασκιρτῆσαι τὸν
Πᾶσα· φασὶ δὲ αὐτόν, ὅτε Πίνδαρος ἐς τὸ ποιεῖν

¹⁴⁵ Nos referimos a casos como el de las conocidas palomas que beben de un recipiente del s. II d. C. aproximadamente, mosaico obra de Sosos (Roma, Museo Capitolino), o del loro del Palacio de los Atálidas, c. 150 a.C. (*In situ*), o los patos, cocodrilos, ranas, hipopótamos, pajarillos y especies varias que alborotan los mosaicos nilóticos del estilo del procedente de la Casa del Fauno de Pompeya (Nápoles, Museo Arqueológico), o el gato glotón de otro mosaico procedente también de la Casa del Fauno en Pompeya (*idem*), o los pulpos y peces perfectamente individualizados en su especie que se encuentran en sendos mosaicos procedentes de Pompeya (mosaico de peces del *tablinum*, Casa del Fauno, Nápoles, Museo Arqueológico; y mosaico de peces de la Casa VIII. 2.16, Nápoles, Museo Arqueológico)

ἀφίκετο, ἀμελήσαντα τοῦ σκιρτᾶν ἄδειν τὰ τοῦ
Πινδάρου.”¹⁴⁶

Rea y Pan se enteran del nacimiento de Píndaro gracias a que en la casa del recién nacido se celebra su venida al mundo haciendo sonar los timbales, suponemos que por orden de Daifanto que conoce la naturaleza extraordinaria de su hijo. Las divinidades que se alegran con el nacimiento de Píndaro están estrechamente unidas a la figura del poeta, y es en su propia producción literaria que encontramos signos de esta relación. Así, sabemos que Píndaro escribió una oda dedicada al dios Pan¹⁴⁷, e incluso le dedicó un santuario¹⁴⁸ (esta devoción de un poeta que no duda en silenciar en su obra las acciones más reprobables de los dioses por un dios tan retozón no deja de sorprendernos). Entre su producción literaria encontramos, asimismo, versos en honor a la diosa Rea¹⁴⁹.

Al comportamiento de Pan mencionado aquí por Filóstrato de un cierto embelesamiento del dios ante la obra del tebano, también se refiere, curiosamente, la *Antología Palatina*:

“ μάρτυς ὁ Μαινάλιος κερῶεις θεός, ὕμνον ἄεισας
τῶν σέο, καὶ νομίῳ λησάμενος δονάκων.”¹⁵⁰

Lo que Filóstrato cuenta en el párrafo segundo anteriormente citado, parece conformar un prólogo a la siguiente

¹⁴⁶ *Im.* II, 12, 2: “ (...)por lo que los címbalos hicieron resonar la casa, en el momento en que vino al mundo, y se escucharon los tímpanos de Rea, y se decía que las Ninfas habían bailado en su honor y que Pan daba saltos. Y se dice que, cuando Píndaro comenzó a hacer poesía, perdiendo interés por saltar, se puso a cantar los versos de Píndaro”

¹⁴⁷ Píndaro, frag. 95 Maehl.

¹⁴⁸ *Vid. Schol. Pi.P.* 3, 137a-139b.

¹⁴⁹ *Vid. P.* III, 77-83.

¹⁵⁰ *A P.* XVI, 305, 5-6: “Que sea testigo Ménalo, el dios con cornamenta, que entonó uno de tus himnos, y que se dejó olvidada la flauta pastoril.”

parte del cuadro que nuestro autor va a describir, y en la que aparecen las figuras a las que anteriormente ha aludido, Pan, Rea y las Ninfas. Sin embargo, su presencia es un tanto peculiar.

“ ἡ Ῥέα δὲ ἄγαλμα ἐκπεπόνηται καὶ καθίδρυται μὲν αὐτοῦ καὶ περὶ θύρας, οἶμαι δὲ καὶ λίθου τὸ ἄγαλμα φαίνεσθαι κατεσκληκυίας ἐνταῦθα τῆς γραφῆς καὶ τί γὰρ ἄλλο ἢ ἐξεσμένης; ἄγει καὶ τὰς Νύμφας ἐνδρόσους καὶ οἷας ἐκ πηγῶν, ὁ δὲ Πάν ἐξορχεῖται μὲν ῥυθμὸν δὴ τινα, φαιδρὸν δὲ αὐτῷ τὸ εἶδος καὶ τῆς ῥινὸς οὐδὲν χολῶδες.”¹⁵¹

¿Qué describe aquí Filóstrato exactamente?. Por una parte tenemos uno de esos juegos tan propios de Filóstrato: el arte representado en el arte. Nos habla de una estatua de Rea, y, por lo tanto, la ἔκφρασις de Filóstrato transmite una representación (la pintura que el autor tiene ante los ojos de la memoria) de una representación (la estatua de Rea presente en la pintura). Pierde Filóstrato una oportunidad de oro para entrar en el laberinto de las imágenes que reflejan otras imágenes, hasta perder el sentido de qué es realidad y qué representación. Nuestro autor sólo alude a la presencia de la estatua en la pintura y a partir de ahí se desliza en el campo de la ambigüedad, pero no apura el juego que esa estatua representada en el cuadro rememorado y recreado en la ἔκφρασις le brinda. Habría de pasar algún tiempo para que llegaran los ojos que afirmaran ante la estatua de Rea que *eso no es una estatua*. Filóstrato prefiere la confusión de imagen y realidad.

¹⁵¹ *Im.* II, 12. 3: “ Una estatua que representa a Rea ha sido colocada junto a su puerta; creo que la estatua es de mármol, representando la pintura aquí la dureza del material, pues, ¿qué otra cosa refleja sino las señales de estar labrada?. También ha traído el pintor a las Ninfas impregnadas de rocío y como surgiendo de sus fuentes; Pan danza alguna cadencia, luminosos en su aspecto y nada colérico en la expresión de su nariz.”

Porque, las Ninfas y Pan ¿son parte de la estatua?. ¿Son parte del cuadro en que aparece la estatua?. La clave está en la interpretación del ἄγει con que se refiere nuestro autor a las Ninfas y Pan. ¿A qué se refiere este verbo, a la pintura o a la escultura?

La posibilidad de que aquí Filóstrato nos esté describiendo un conjunto escultórico formado por Rea, Pan y las Ninfas nos parece muy sugerente, y en absoluto descabellado. Los grupos escultóricos son habituales en época helenística y todavía más en época imperial¹⁵², y entre los personajes mencionados se da la suficiente relación como para que se les incluya en una misma obra, o como para que la existencia de dicha obra pueda proponerse¹⁵³ (sería el autor de la pintura que contempla Filóstrato quien imaginaría tal grupo escultórico).

La otra posibilidad nos haría ver una estatua que sólo reproduce a Rea, mientras que las Ninfas y Pan aparecen como realidad en la pintura descrita en la ἑκφρασις, acudiendo a la casa del recién nacido Píndaro. Nada en la descripción de Filóstrato nos permite aceptar resueltamente ninguna de las dos alternativas (una estatua + seres reales / un grupo escultórico). Aunque la posibilidad de que nuestro autor describa parte de una escultura de forma tan ambigua que pueda confundirse con la realidad creemos que se aviene perfectamente con su espíritu.

152 Por citar sólo alguno éste sería el caso de una escultura en que aparece Afrodita amenazando a Pan que la molesta, mientras sobre ellos revolotea un Eros, c. 100 a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional), o el *Toro Farnesio* con un mínimo de cinco figuras humanas y algunas más animales (Nápoles, Museo Arqueológico), por no mencionar ya los grupos de Sperlonga, datados aproximadamente en el s. I d. C. (Sperlonga, Museo Arqueológico)

153 Pan y las Ninfas aparecen juntos en numerosas ocasiones (así en el relieve arcaizante de Calímaco, del s. I. a.C. Roma, Museo Capitolino), y no sería de extrañar que Rea, identificada ya en esta época con Cibeles y por lo tanto diosa de la fertilidad y la naturaleza salvaje, se hiciera acompañar en alguna estatua de Pan (de quien es madre según algunas genealogías) y las Ninfas.

Y de la estatua, sea ésta como sea, regresa la descripción a las abejas del principio, en una composición anular perfecta.

“αἱ δὲ εἴσω μέλιτται περιεργάζονται τὸ παιδίον ἐπιβάλλουσαι τὸ μέλι καὶ τὰ κέντρα ἀνέλκουσαι δέει τοῦ ἐγχερίσαι. ἐξ Ὑμηττοῦ τάχα ἤκουσι καὶ ἀπὸ τῶν λιπαρῶν καὶ ἀοιδίμων· καὶ γὰρ τοῦτο οἶμαι αὐτὰς ἐνστάξαι Πινδάρῳ.”¹⁵⁴

En este último párrafo, como ya hemos comentado, retorna al inicio de ἔκφρασις, y al considerar los dos juntos con cierto detenimiento, vemos cómo surge un problema de composición. En el inicio se nos dice que las abejas, esas abejas que han captado la atención del espectador, se dirigen hacia la casa de Daifanto (κωμάζουσιν ἐπὶ τὰς τοῦ Δαιφάντου θύρας), En cambio en el final de la descripción se nos dice que las abejas están en el interior de la casa alimentando con su miel al recién nacido. De aquí se pueden deducir distintas disposiciones de la composición del cuadro: (a) un cuadro en dos escenas, pero nos parece poco económico el que se repitan dos escenas idénticas en las que sólo cambian la posición de las abejas; (b) un cuadro con una sola escena que muestre parte del interior de la casa de Daifanto, y el exterior de la casa, y en el que se haya duplicado la presencia de uno de los personajes, *las abejas*, que aparecen dirigiéndose hacia la casa de Daifante, y sobre el recién nacido; y (c) las abejas iniciales son un invento de Filóstrato, que ha encontrado en su mención una buena manera de iniciar un cuadro que no se caracteriza por una composición original, y plantea, por lo tanto, un comienzo poco interesante.

¹⁵⁴ *Im.* II, 12. 4: “Y dentro las abejas se afanan con el niño, vertiendo la miel, retrayendo sus aguijones por miedo a picarle. Del Himeto han llegado rápidamente, y de lugares espléndidos y merecedores de cantos. Y es esto, creo, lo que han destilado en Píndaro.”

La última de estas posibilidades, como la primera, nos parece extrema, ya que, por un lado, se trataría de una invención del autor que no atañe a un elemento secundario de la obra, sino a una parte que goza de considerable protagonismo, y por otro, hemos citado ejemplos de tratamientos similares de figuras animales que demuestran el gusto de la pintura helenístico-romana por este tipo de representaciones, lo que cimienta la verosimilitud de que existiese un cuadro con este protagonismo de las abejas.

Evidentemente, nos inclinamos por la segunda alternativa planteada. La repetición de personajes en diferentes acciones pero en un mismo cuadro, es decir, la fusión de dos momentos distintos en una sola imagen, de tal manera que uno o varios personajes se repiten, es una forma de composición estudiada entre las posibles estructuras cultivadas en la Antigüedad, y de las que se han presentado diversos ejemplos¹⁵⁵. Para el caso que nos ocupa, creemos que ésta sería la solución que aunaría más satisfactoriamente los diversos elementos en juego.

Hemos mencionado ya que en esta ἔκφρασις el comienzo es un reinicio en cierta medida, un retomar la situación inicial, y esto nos recuerda que el motor primero que puso en funcionamiento la descripción del cuadro fue la sorpresa, la sorpresa que causó la lograda representación de los insectos, y la sorpresa que supuso el encontrarlos fuera de su ambiente campestre en la ciudad, lo que lleva al espectador a preguntarse acerca del resto del cuadro. En este comienzo volvemos a tropezar con una constante en la época helenística y por lo tanto en su arte: la visión del mundo como un espectáculo en el que la sorpresa tiene un papel indiscutible¹⁵⁶. Es la

¹⁵⁵ Vid. P. von BLANCKENHAGEN, "Narration in Hellenistic and Roman Art" *AJA* 61 (1957) 78-83.

¹⁵⁶ Vid. J.J.POLLIT, *op. cit.*, pp.23-8

sorpresas la que en este caso hace posible la descripción entera, pues sólo la curiosidad que suscita es la que permite que el objetivo se amplíe del detalle hasta pasar a captar y comprender la totalidad de la obra que ante nosotros se muestra.

II. B. I. 4. Grupos de Eroles.

Resulta del todo imposible aludir al arte helenístico-romano o algún elemento con él relacionado sin mencionar la figura de los Eroles o Amores. Estos seres parecen dotados del don de la ubicuidad, y su presencia se convierte en un motivo familiar, casi independientemente del tema de la escena que se represente en la obra en que se hallen insertos. Pues es la variedad de actividades a las que se entregan estos pequeños entrometidos un rasgo indicativo de la progresiva importancia que la figura de los Eroles adquiere en el arte helenístico-romano.

Hemos de detenernos un momento, sin embargo, en aclarar que no es lo mismo hablar de Eroles en plural, que de Eros. No hay que dudar que el origen de estos múltiples Eroles es el Eros singular, la divinidad que encarna el poder de esa fuerza vital que es el amor. En la iconografía de esta divinidad se van produciendo cambios que reflejan la transformación que también su contenido va experimentando.

De la imagen de Eros como un solo ser, poderoso y peligroso en su ambigüedad, se evoluciona, probablemente, hacia una pareja de Eroles con los que se intenta simbolizar la naturaleza doble de esa fuerza vital (su aspecto favorable y generoso, y su faceta destructiva e incontrolable). De esta primera división se pasa a otras sucesivas en progresión aritmética, con lo que se llega, finalmente, a ese grupo numeroso de Eroles conocido de todos y que aquí nos interesa especialmente¹⁵⁷. El paulatino aumento en el número de Eroles parece responder a la intención de personificar en ellos los muy variados matices del sentimiento amoroso. De la geminación

¹⁵⁷ Para esta teoría de la multiplicación de la divinidad de la pasión amorosa, *vid.* el comentario de la iconografía del dios de N. BLANC, F. GURY, s.v. "Amor, Cupido", *LIMC*, p.1043.

originaria, y de la progresiva aparición de nuevos pares de seres encontramos rastro en las representaciones de grupos de Eroles, en las que descubrimos una estructura en parejas que reenvía a esa división originaria en dos (y no en un número impar, o en un grupo numeroso). A esta estructura en parejas no referiremos más adelante, en el análisis concreto de la pintura que Filóstrato describe.

Son estos grupos de Eroles los que nos interesan, precisamente por tratarse de un motivo típicamente helenístico (y posteriormente heredado por el arte del imperio). No quiere decir esto que en el arte helenístico-romano no encontremos representaciones de un solo Eros. Muy al contrario, abundan los casos de Eros solitario, y la propia obra de Filóstrato nos proporciona varios ejemplos de ello. Sin embargo, son los grupos de Eroles los que merecen, a los ojos de Filóstrato o a los del pintor, el protagonismo de un cuadro. Las ocasiones en que Eros carece de la compañía de algún otro Amor, lo encontramos formando parte de una escena en la que puede o no participar directamente, pero en la que la atención del lector-espectador recae sobre otra figura mitológica o heroica, mientras la divinidad ocupa un discreto segundo plano.

Así, en las *Descripciones* Eros en solitario puede aparecer como elemento esclarecedor de la historia representada, siendo éste el caso de *Bósforo* I, 12.3, donde la presencia del dios indica que el suicidio de los jóvenes amantes representado en el cuadro tiene como raíz un amor imposible. Un caso muy similar es el de *Pantea* II, 9.7, en el que de nuevo Eros asiste a la muerte de la esposa de Abradates (en este caso un personaje histórico, aunque ha asumido ya algunos rasgos de leyenda) como signo de que su suicidio es la consecuencia de un amor fiel a su esposo, muerto en su

enfrentamiento con Creso¹⁵⁸. En estas dos ocasiones la divinidad del amor no interviene en modo alguno en la acción que se desarrolla ante el lector-espectador, simplemente aparece allí como un signo más que permite una correcta interpretación de la escena a la que asistimos.

En cambio, es este Eros solitario el que se encarga de liberar a Andrómeda de sus ataduras, una vez que Perseo se ha deshecho del monstruo¹⁵⁹. El Eros de esta ἑκφρασις no sólo es peculiar, dentro de los casos con la figura del dios sin acompañantes de su misma especie que encontramos en las *Descripciones*, por su interferencia en el episodio mitológico (se diría casi que desplaza al héroe Perseo en uno de sus cometidos), sino que la propia apariencia física de Eros no se corresponde con lo que cabía esperar del dios en época de Filóstrato. Ciertamente, esta falta de correspondencia con la iconografía común provoca el comentario del autor, que llama la atención sobre este hecho, pues aquí no encontramos al niño de corta edad que fascina a los artistas figurativos del momento, sino a un adolescente alado, más familiar para el arte arcaico y clásico.

Tampoco es un mero símbolo esclarecedor de lo representado el Eros solitario que toca la lira para el coro de muchachas de ecos sáficos que encontramos en *Descripciones* II, 1.4.¹⁶⁰

Vemos, por lo tanto, que en aquellos casos en que en la

¹⁵⁸ Jenofonte narra la historia de Pantea (*Cyr.* VI, 1. 31) y el propio historiador se convierte en referencia constante de Filóstrato en la ἑκφρασις donde éste recoge la historia.

¹⁵⁹ *Im.* I, 29. 2

¹⁶⁰ Aparte de los cuatro casos ya comentados, en las *Descripciones* se menciona una vez más la figura de este Eros en singular (*Im.* II, 25.1). Se trata de la muerte del joven Abdero, amado de Heracles. No parece, sin embargo, que la figura del dios estuviera representada en la pintura —motivo por el que no hemos introducido esta ἑκφρασις en el cuerpo principal del texto—, sino que únicamente es Filóstrato el que se refiere a la divinidad para indicar la pasión y el sentimiento de Heracles hacia el joven devorado por las yeguas de Diomedes. Es este un caso entre los muchos existentes de relación de la divinidad con el amor homosexual.

pintura hallamos la figura de un solo Eros, su función puede ser, o bien la de un signo que facilita la comprensión de la escena que se desarrolla en la pintura descrita, a la manera de la glosa en un texto, o bien su presencia no sólo enmarca el episodio descrito en el ámbito amoroso, sino que además el dios se inmiscuye en la acción representada. Podría decirse que en el primer tipo de representaciones Eros es sólo causa, mientras que en el segundo es causa y actor. Un cierto regusto arcaico desprenden las escenas en que Eros no interviene directamente, como si translucieran un concepto similar al que encontramos en la *Iliada* de dos mundos, el divino y el humano, íntimamente relacionados pero al mismo tiempo distantes y separados, paralelos. La presencia de los dioses da sentido a la acción en la que está embarcado el ser humano, pero dioses y hombres no comparten totalmente un mismo escenario. En cambio, la divinidad en el arte posterior parece mostrar menos reparos en mezclarse con el hombre, en apropiarse de sus actividades y poner su pie sobre el escenario mortal. Y es así que Eros le echa una mano a Perseo, mientras éste recupera el aliento tras batirse con el monstruo marino, o que se entretiene participando con la lira en el coro de muchachas que cantan y bailan en honor de Afrodita.

Los grupos de Erotes no muestran nunca esa clase de remilgos que demostraba en ocasiones ese Eros solitario para inmiscuirse en las actividades humanas, más bien al contrario, parecen disfrutar de fisgonear entre sus quehaceres y sus pasiones. En sus ἐκφράσεις Filóstrato nos proporciona un catálogo bastante amplio de estas actividades a las que se entregan los Erotes. Si bien no hay una sola pintura cuyo protagonismo lo posea la figura de un único Eros, un grupo de Erotes sí ha parecido lo suficientemente atractivo como para ser el tema central y exclusivo de toda una

pintura¹⁶¹ . Asimismo, encontramos parejas o grupos de Eroles dentro de una pintura ocupando en ella un lugar secundario, pero participando en la acción que se desarrolla en el cuadro¹⁶². Evidentemente, es la pintura protagonizada por los Eroles la que va a acaparar en un mayor grado nuestra atención. Pero ocupémonos ya en detalle de esta pintura:

“ Μῆλα Ἑρωτες ἰδοὺ τρυγῶσιν· εἰ δὲ πλῆθος αὐτῶν, μὴ θαυμάσης. Νυμφῶν γὰρ δὴ παῖδες οὗτοι γίνονται, τὸ θνητὸν ἅπαν διακυβερνῶντες, πολλοὶ διὰ πολλά, ὧν ἐρῶσιν ἄνθρωποι, τὸν δὲ οὐράνιον φασιν ἐν τῷ οὐρανῷ πράττειν τὰ θεῖα. μὲν ἐπήσθου τι τῆς ἀνὰ τὸν κῆπον εὐωδίας ἢ βραδύνει σοι τοῦτο; ἀλλὰ προθύμως ἄκουε· προσβαλεῖ γάρ σε μετὰ τοῦ λόγου καὶ τὰ μῆλα.”¹⁶³

El comienzo de esta descripción, como puede verse, es una llamada a todos los sentidos: a la vista (ἰδοῦ), al olfato (ἐπήσθου), al oído (ἄκουε) y al gusto implícito en la promesa de saborear las manzanas. Es un inicio sin duda impactante, no sólo por este *pansensualismo*, sino por la referencia constante al lector que se identifica, una vez más, con el muchacho que acompaña a Filóstrato, y al que, aparentemente, se dirige el autor. La presencia de imperativos, la llamada directa al lector-espectador, crean un clima que invita al lector-espectador a participar también él en la acción

¹⁶¹ *Im.* I, 6.

¹⁶² *Im.* I, 9 y 16; II, 30.

¹⁶³ *Im.* I, 6.1: “Mira: los Eroles están recogiendo manzanas. No te asombres de que haya una multitud de ellos. Éstos son hijos de las Ninfas y gobiernan todo el género humano; son muchos por las muchas cosas de las que se enamoran los hombres, pero dicen que el amor celeste en el cielo se ocupa de las cosas divinas. ¿Sientes la fragancia que se eleva del jardín o tiene el olfato atrofiado?. Pero, escucha con celo. Pues te llegará con la palabra también la manzana.”

descrita.

Ciertamente, es éste uno de los cuadros en los que más se insiste en la anulación de la distancia entre pintura-descripción y espectador-lector, pues no se limita el autor a introducir al comienzo algunas referencias a la interacción entre la vida del cuadro, la escena que allí transcurre, y la vida más acá de la pintura, en el espacio que ocupan lector y autor, sino que encontramos rupturas de la distancia a lo largo de la totalidad de la descripción. La invitación a adentrarnos en el mundo representado en la pintura se extiende a la *ἐκφρασις* entera, y con ello se procuran dos cosas al mismo tiempo: (1) crear la ilusión de que lo representado está vivo, que es un mundo paralelo en el que las escenas descritas se encuentran en proceso, y (2) convencer al lector-espectador de que él mismo puede introducirse en ese mundo. Se le ofrece al lector-espectador la oportunidad de abandonar su posición pasiva, el mero contemplar, y adquirir un conocimiento activo de lo que acontece ante su mirada.

El autor-guía, Filóstrato, se convierte así en el puente que une los dos mundos, el de aquí (el del espectador-lector) y el de allá (el de la pintura). Pero no olvidemos que de hecho la situación es todavía un poco más sofisticada, se añade una vuelta de tuerca más. Porque no somos, realmente, espectadores ante un cuadro que comenta un guía, sino lectores de una descripción literaria sobre un cuadro que no vemos sino con los ojos de la imaginación. Las indicaciones, por lo tanto, del autor-guía referidas al aspecto de las manzanas, a su fragancia, y a la propia voz de quien comenta todos estos detalles quedan doblemente en el aire, pues no se trata ya de la doble ilusión a la que anteriormente nos referimos (la de un mundo vivo al otro lado del cuadro, y la posibilidad de alcanzar y de introducirse en ese mundo por parte del espectador) sino del efecto de una triple magia: el colocarnos en esa situación de un más allá y un

más acá de la pintura a través de las palabras de un libro.

Abrir y leer la descripción de Filóstrato significa el primer paso que nos introduce en una realidad virtual cuyo fondo parece siempre estar a punto de ampliarse un poco más: no estamos leyendo una obra literaria, sino que estamos contemplando los cuadros de una galería por la que paseamos y oímos la voz de nuestro cicerone, pero en realidad podemos ir todavía más allá, y disfrutar del olor de las manzanas recién cogidas que se desprende de la pintura, saborear una de ellas, e incluso, ¿por qué no?, dar un paso e introducirnos en el mundo que rebulle más allá del marco engañoso, engañoso porque en realidad no separa nada, sino que las relaciones entre el mundo de aquí y de allá, de la pintura y del escrito, fluyen sin control con sólo aceptar el juego que propone el autor.

A pesar de la longitud considerable de esta ἔκφρασις el autor no permite en ningún momento que el espectador-lector quede al margen de su parlamento, e incluso le empuja hasta introducirlo de lleno no ya en el proceso de la descripción de la pintura, sino en la acción a la que los propios Erotes están entregados. Esta exhortación directa al lector-espectador marca la transición de una escena a otra dentro de la pintura, según pasamos de un grupo a otro de Erotes. Se trata de frases breves pero que sacuden al lector recordándole que él también es una pieza importante en la descripción, frases como:

- οἱ γὰρ κάλλιστοι τῶν Ἑρώτων ἰδοὺ τέτταρες¹⁶⁴
- σκόπει γάρ εἰ που ξυνίημι τοῦ ζωγράφου¹⁶⁵
- λέξω καὶ τὴν πάλην· καὶ γὰρ τοῦτο ἐκλιπαρεῖς¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Im.* I, 6.3: "Mira a esos cuatro, los más hermosos de los Erotes"

¹⁶⁵ *Im.* I, 6.3: "Mira a ver si he entendido al pintor."

¹⁶⁶ *Im.* I, 6.4: "Te describiré también la lucha, pues lo pides insistentemente."

- οἶσθα γάρ που τὸ περὶ τοῦ λαγῶ λεγόμενον¹⁶⁷
- σὺ δέ μοι τὴν Ἀφροδίτην βλέπε (...) ὁρᾷς τὴν ὑπαντρον πέτραν¹⁶⁸.

Aparte de estas frases, Filóstrato intenta involucrar a su lector-espectador no ya en el proceso de la descripción del cuadro, sino en la escena misma de los Erotes con comentarios como el anteriormente citado (μῶν ἐπήσθου τι τῆς ἀνὰ τὸν κῆπον εὐωδίας ἢ βραδύνει σοι τοῦτο;) o como el que encontramos posteriormente:

“μηδὲ ὁ λαγὼς ἡμᾶς ἐκεῖνος διαφυγέτω, συνθηράσωμεν δὲ αὐτὸν τοῖς Ἑρωσι¹⁶⁹.”

Una vista panorámica sobre este cuadro nos permitiría observar que en él los Erotes desarrollan una actividad sin descanso y muy diversa. No todos en grupo se dedican a lo mismo, sino que se agrupan por parejas o en pequeño número entregados a alguna de las siguientes actividades:

1. Recolección de manzanas.
2. Baile
3. Correrías.
4. Dormir.
5. Ingestión de manzanas.
6. Pareja que se arroja manzanas mutuamente.
7. Pareja que se dispara mutuamente con arco.
8. Lucha con público de Erotes incluido.
9. Caza de la liebre.
10. Ofrenda a Afrodita en un santuario agreste.

¹⁶⁷ *Im.* I, 6.6: “Sin duda sabes lo que se dice de la liebre.”

¹⁶⁸ *Im.* I, 6.7: “Pero tú mírame a Afrodita. (...) ¿ves la roca que se encuentra en la cueva?”

¹⁶⁹ *Im.* I, 6.5

No todas estas actividades están descritas con la misma minuciosidad en la *ἐκφρασις* de Filóstrato. Muy al contrario, el autor, según un procedimiento habitual en él, combina partes del cuadro en las que se detiene con considerable premura con otras sobre las que pasa como una exhalación, apenas mencionándolas. Las escenas más pormenorizadamente descritas son la recolección de manzanas, las dos parejas de Eroles, la lucha, la caza y la ofrenda en el santuario.

De todas ellas poseemos testimonios iconográficos que apoyan la verosimilitud de la existencia de un cuadro como éste. Debía de poseer un tamaño bastante considerable, y según puede deducirse de las palabras de Filóstrato, su composición estaba estructurada en pequeños grupos o parejas atareados en un lugar campestre, un *locus amoenus* donde los Eroles daban rienda suelta a su energía y su ánimo juguetón. Asimismo, la composición del cuadro parece estar orientada hacia la escena del santuario de Afrodita como punto sobresaliente en la representación, tanto por la importancia de la diosa en relación con los Eroles, como por el hecho de que se trata de un lugar sagrado. Paralelamente a la importancia que en el cuadro se debía de dar, probablemente, a esta escena, según se transluce en la propia composición de la *ἐκφρασις* y por el contenido mismo de lo representado, Filóstrato la sitúa en un lugar de relevancia como broche final de su propia descripción.

Antes de detenernos en cada una de estas escenas, nos interesa saber cuál es el aspecto con el que aquí aparecen los Eroles. A ellos se refiere Filóstrato con la palabra *παῖδες*. Las representaciones de este dios oscilan entre aquellas que le atribuyen la apariencia de un adolescente, y las que prefieren evocarlo en el

cuerpo de un niño¹⁷⁰. El Eros niño es un tipo iconográfico propio de la época helenística con ese descubrimiento del mundo infantil como objeto artístico que le caracteriza. Es en esta época que se crea el tipo del Eros *putto* que tan extraordinaria pervivencia ha tenido en el arte occidental¹⁷¹.

Si bien el Eros adolescente es característico de las épocas arcaica y clásica, encontramos no pocas representaciones suyas también época helenística e imperial. El aspecto del dios a fines del s.V a.C. fue adquiriendo paulatinamente rasgos femeninos, tanto en su apariencia física, como en los adornos con que se acompañaba. Gracias a la fascinación con que el mundo helenístico se acercó a la figura infantil, la imagen de Eros como niño de corta edad adquirió una importancia extraordinaria. Sin embargo, la mirada nostálgica que el arte comienza a dirigir hacia la época clásica a partir del s. II a.C. aproximadamente, propicia la recuperación del tipo adolescente y atlético. Con este Eros adolescente nos hemos encontrado ya en las *Descripciones* de Filóstrato, cuando analizábamos la aparición de la divinidad como excepcional colaborador de Perseo en su liberación de Andrómeda. En esa ocasión se denomina a Eros *νεανίας*, y lo poco habitual del aspecto del dios provoca el comentario de

170 Hay quien incluso ha llevado más lejos esta clasificación de la apariencia que puede adoptar Eros, y ha distinguido entre niños de unos dos años, y niños de tres o cuatro. Vid. F. MATZ, *Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeiten-Sarkophag Badminton*, Nueva York 1958. Sobre la dificultad de esta diferenciación vid. el artículo en el *LIMC* de N. BLANC- F. CURY s.v. "Amor / Cupido", 1043-4.

171 Son rastreables los antecedentes de este tipo de Eros típicamente helenístico en piezas artísticas tan tempranas como finales del s.V a.C. comienzos del IV a.C., en las que encontramos a Eros ya con apariencia infantil (un ejemplo muy próximo a la imagen del Eros *putto* que posteriormente se generalizará es la que encontramos en los mosaicos de Arta (Ambracia), de mitad del s. IV a. C.(datación provisional)) Sin embargo el modelo de Eros *putto* no está todavía consolidado, y habrá que esperar al tercer cuarto del s. IV a.C. para que se produzca el cambio definitivo en la apariencia del Eros infantil (especialmente el tamaño de las alas, que se reduce considerablemente), que dará lugar al tipo de Eros denominado *putto* y que tanta aceptación tuvo en el arte helenístico y de época imperial.(vid. el *lebes gámicos* del Ermitage, *LIMC* 650 c).

Filóstrato¹⁷² , que tiene en mente, probablemente, las representaciones más usuales de su época, es decir las del Eros *putto*.

Pues bien, estos Erotes niños se mueven en la pintura con la actividad incesante y agrupada que recuerda a los enjambres de insectos, y es así como los denomina el autor: τὸν ἑσμὸν ὅλον τῶν Ἑρώτων. También se refiere a ellos como ἡ ἀγέλη, insistiendo en la idea de que forman un grupo indisoluble, y que es obligado verlos así, como un ser múltiple pero con una identidad única. A este respecto, es muy significativo que entre los Erotes no haya diferencia alguna de edad o rasgos físicos. Nada les distingue excepto la actividad a la que se entregan. Todos los Erotes son el mismo Eros multiplicado (recuérdese lo que comentábamos anteriormente con respecto al origen de ese paso de un Eros individual y único a un grupo de ellos).

Aparte de la juventud, otro rasgo casi constante en la imagen de estos pequeños dioses del Amor son sus alas. Aquí presentan un aspecto multicolor, doradas, azules y púrpura (πτερά δὲ κυάνεα καὶ φοινικᾶ καὶ χρυσᾶ ἐνίοις μόνον), a la vez que emiten música al agitarse (πλήττει τὸν ἀέρα ξύν ἀρμονίᾳ μουσικῇ). Tenemos documentos iconográficos donde también el color tiñe las

¹⁷² Exactamente lo que nuestro autor dice sobre este Eros adolescente es: “ γέγραπται δὲ πτηνός (ὁ Ἑρως) μὲν τὸ εἰωθός, νεανίας δὲ παρ’ ὃ εἴωθε, καὶ ἀσθμαίνων γέγραπται καὶ οὐκ ἔξω τοῦ μεμοχθηκέναι.” (“ Como de costumbre se ha representado a Eros con alas, pero, en contra de lo usual, como un joven, y se le ha pintado respirando con dificultad y no libre de la fatiga.”) *Im.* I, 29. 2

espaldas de los Eroles¹⁷³, por lo que este rasgo, aunque llamativo y sugerente, no resulta insólito en la totalidad del corpus iconográfico que sobre la figura de los Eroles poseemos.

En cuanto al adorno corporal del dios, no es extraño encontrarlo coronado y vistiendo algún tipo de manto o túnica, y de hecho en la ἔκφρασις de la que nos ocupamos se mencionan los mantos coloreados que los pequeños Eroles han dejado caer para dedicarse más cómodamente a su tarea recolectora entre los manzanos¹⁷⁴. Se trata de prendas lujosas, de tonalidades varias y con lo que podemos interpretar como bordados en forma de flores:

“ αἱ δὲ ἐφ’ ἐστρίδες αἱ ποικίλαι κεῖνται μὲν ἐν τῇ
πόᾳ, μυρία δὲ αὐτῶν τὰ ἄνθη. οὐδὲ ἐστεφάνωνται τὰς
κεφαλὰς ὡς ἀποχρώσης αὐτοῖς τῆς κόμης.”¹⁷⁵

Vemos como tampoco llevan sobre sus cabezas coronas, como hace notar Filóstrato, sin duda comparando la imagen a la que se refiere con otras representaciones donde aparecieran Eroles comunes en su época o por alguna circunstancia especialmente

¹⁷³ Azules son las alas de la vasija cerámica datada alrededor de 360-350 a.C. (Bonn, Akademisches Kunstmuseum 551), y por Pausanias (IX, 27, 3) sabemos que Nerón hizo dorar las alas del Eros situado en el pórtico de Octavio en Roma. Otros testimonios literarios también nos hablan de alas coloreadas: Anacreonte menciona las alas doradas (Page PMG fr. 379), también de oro son en Aristófanes (Av. , 574), en la *Antología palatina* (por ejemplo 12, 77) encontramos alas de oro y de plata. También los autores latinos se refieren explícitamente a algunas peculiaridades de las alas de Eros, así en Ovidio (*Amores* I, 2.41) están incrustadas de pedrería, mientras que en Apuleyo son sencillamente de un blanco cegador (*Metamorphosis*, 5, 22).

¹⁷⁴ Las representaciones de Eroles más frecuentes son aquellas en las que los dioscellos se muestran desnudos. Esta desnudez es interpretada por Ovidio (*Amores*, I, 10.15-9) como expresión de la inocencia y el desinterés del verdadero amor. Un ejemplo de Eros vestido, por el contrario, sería la estatuilla de tierra cocida que representa a un Eros vestido con clámide y con gorro frigio que conduce un carro tirado por palomas o palomos (Túnez, Bardo 2555 D'El Jem, necrópolis).

¹⁷⁵ *Im.* I. 6. 2: “ Los mantos de variados colores están tendidos sobre la hierba, y miles son las flores que en ellos hay. Y no llevan coronadas las cabezas, les bastan sus cabelleras.”

conocidas¹⁷⁶ . Ofrecen una imagen sencilla estos pequeños, sin la suntuosidad en el adorno que en otras ocasiones les caracteriza¹⁷⁷. Un detalle, sin embargo, evoca esa sofisticación un tanto barroca de la que hacen gala en otras ocasiones: los cestos en los que recogen su cosecha. Son éstos cestos espléndidos y casi fastuosos por su decoración en piedras preciosas y perlas, en llamativo contraste con esa simplicidad en el atavío que manifiestan los pequeños dioses:

“ φεῦ τῶν ταλάρων, εἰς οὓς ἀποτίθενται τὰ μῆλα,
ὥς πολλὴ μὲν περὶ αὐτοὺς ἡ σαρδῶ, πολλὴ δὲ ἡ
σμάραγδος, ἀληθὴς δ’ ἡ μάργηλις, ἡ συνθήκη δὲ αὐτῶν
Ἠφαίστου νοείσθω.”¹⁷⁸

No encuentra palabras para describirlas, y sólo el parangonar estos cestos con el trabajo de Hefesto les hace justicia. Curiosamente emplea aquí Filóstrato la palabra ἡ συνθήκη para referirse al trabajo de composición artesanal, una palabra que también se usa para referirse a la composición de la palabras, a la construcción oratoria. Quizá no sea demasiado aventurar aquí que nuestro autor propone al lector un sutil doble sentido, muy de su gusto tan dado a los juegos de palabras que reflejan esa triple

¹⁷⁶ Ejemplos de Eroses coronados los encontramos entre la documentación que nos proporcionan las piezas de arte figurativo, y entre los documentos literarios. De los primeros encontramos un ejemplo entre muchos en la vasija de cerámica ática donde podemos ver a un Eros sosteniendo una pelota entre sus mano de la primera mitad del s. IV a.C. (París, Louvre MNC 629). De los ejemplos que nos ofrecen las fuentes literarias baste citar el de Ovidio (*Amores* , I, 2, 23.41) donde Eros recibe una corona de mirto, aunque aquí la corona más que un adorno es un símbolo de victoria. En cambio en Anacreonte (Page PMG fr. 505d) y en Aristófanes (*Ach.* 991-2) se menciona la corona de flores que lleva la divinidad, e incluso un escolio a l texto de Aristófanes se menciona al Eros de Zeuxis coronado de rosas.

¹⁷⁷ Este aspecto al que nos referimos, un tanto barroco, es típico de obras en las que aparece un Eros adolescente de apariencia muy feminizada, y que suele aparecer con numerosas joyas y peinados complicados (vid. *LIMC* s.v. “Eros” n. 37 b)

¹⁷⁸ *Im.* I, 6. 2: “¡ Oh, los cestos en los que echan las manzanas! ¡Cómo los adornan el sardónice abundante, y la esmeralda en cantidad, y la perla auténtica! Habría de pensarse que son obra de Hefesto.”

dimensión que baraja constantemente (la de la lectura de una obra literaria, la de la contemplación de un cuadro, y la de la representación pictórica que cobra vida y en la que podemos adentrarnos). Así, podríamos aventurar que en esta συνθήκη no hay sólo una alusión velada a la obra artesanal en sí que los cestos constituyen, sino que indirectamente se está refiriendo al trabajo de composición con palabras que constituye la ἔκφρασις entera. Lo que parece comparar, en una exhibición exasperante de habilidad retórica típica de la época, es su propia capacidad literaria con una obra divina, parangonándose así con el mismo Hefesto.

La recolección de manzanas no sólo es la causa de que estos Erotes que Filóstrato nos presenta se desentiendan de sus mantos, sino que tampoco parecen acordarse mucho de uno de los atributos que más se relacionan con estos pequeños seres con alas: el arco y las flechas.

“φαρέτραι μὲν οὖν χρυσόπαστοι καὶ χρυσᾶ καὶ τὰ ἐν αὐταῖς βέλη, γυμνῇ τούτων ἡ ἀγέλη πᾶσα καὶ κοῦφοι διαπέτονται περιαρτήσαντες αὐτὰ ταῖς μηλέαις.”¹⁷⁹

Vemos, por lo tanto, cómo la información que podemos recoger sobre el aspecto concreto que tienen los Erotes en la pintura que describe Filóstrato, se nos da a pequeñas pinceladas a lo largo de esta ἔκφρασις. Realmente no se trata de información muy extensa, pero sí muy efectiva, ya que logra transmitir una imagen muy lograda del aspecto que los Erotes debían de tener. ¿Cómo puede ser esto? ¿Cómo puede ocurrir que con sólo algunos detalles concretos se

¹⁷⁹ *Im.* I, 6. 2: “Las aljabas están incrustadas de oro y también son de oro las flechas que hay en ellas; todo el grupo se ha desembarazado de ellas y vuelan ligeros, tras colgarlas de los manzanos.”

forme en nosotros una imagen bastante perfilada de su apariencia?. La respuesta es que Filóstrato cuenta ya con la imagen más usual de este grupo bullicioso de niños que todo lector posee de antemano cuando se acerca a su ἑκφράσις. Sobre esa imagen común él trabaja, señalando lo diferente y las ausencias que en comparación con dicha imagen estándar se aprecian en la pintura que él intenta colocar ante nuestros ojos. Y lo mismo le ocurre al lector actual, aunque la imagen que éste posee de los grupos de Erotes y la que poseyera un contemporáneo de Filóstrato no fueran idénticas, sin embargo la descripción de nuestro autor actúa de la misma manera: corrigiendo detalles sobre una imagen previa y de todos conocida.

No es una coincidencia que en las tres ἑκφράσεις restantes en las que aparecen Erotes no se vuelva a añadir nada sobre su aspecto o vestimenta¹⁸⁰. Se limitan a describir la actividad que en cada una de ellas estos niños divinos realizan. Esto se debe a que da por sentado que todo lector cuenta con una imagen, la de uso corriente, de los Erotes, y sólo nuestro autor introduce algún tipo de comentario cuando lo que quiere detallar se aparta considerablemente de esa imagen de todos conocida.

Pero dediquémonos ahora, una vez analizado el aspectos físico que muestran en esta ἑκφράσις los Erotes, a las faenas en que andan enfrascados. El primer grupo de pequeñas divinidades recolectan manzanas, como ya hemos comentado. Conozcamos la escena al completo:

“ ὄρχοι μὲν οὗτοι φυτῶν ὀρθοὶ πορεύονται, τοῦ μέσου δὲ αὐτῶν ἐλευθερία βαδίζειν, πόα δὲ ἀπαλὴ κατέχει τοὺς δρόμους οἷα καὶ κατακλιθέντι στρωμνὴ εἶναι. ἀπ’ ἄκρων δὲ τῶν ὄζων μῆλα χρυσᾶ καὶ πυρσὰ

¹⁸⁰ Nos estamos refiriendo a las siguientes ἑκφράσεις de *Marismas* I, 9. *Pasífae* I, 16, y *Evadne* II, 30.

καὶ ἡλιώδη προσάγονται τὸν ἐσμὸν ὅλον τῶν Ἑρώτων γεωργεῖν αὐτά. φαρέτραι μὲν οὖν χρυσόπαστοι καὶ χρυσᾷ καὶ τὰ ἐν αὐταῖς βέλη, γυμνὴ τούτων ἡ ἀγέλη πᾶσα καὶ κοῦφοι διαπέτονται περιαρτήσαντες αὐτὰ ταῖς μηλέαις, αἱ δὲ ἐφεστρίδες αἱ ποικίλαι κεῖνται μὲν ἐν τῇ πόᾳ, μυρία δὲ αὐτῶν τὰ ἄνθη. οὐδὲ ἐστεφάνωνται τὰς κεφαλὰς ὡς ἀποχρώσης αὐτοῖς τῆς κόμης. πτερὰ δὲ κυάνεα καὶ φοινικᾷ καὶ χρυσᾷ ἐνίοις μόνον οὐ καὐτὸν πλήττει τὸν ἀέρα ξύν ἀρμονία μουσικῇ. φεῦ τῶν ταλάρων, εἰς οὓς ἀποτίθενται τὰ μῆλα, ὡς πολλὴ μὲν περὶ αὐτοὺς ἡ σαρδῶ, πολλὴ δὲ ἡ σμάραγδος, ἀληθὴς δ' ἡ μάργηλις, ἡ συνθήκη δὲ αὐτῶν Ἡφαίστου νοεῖσθω. οὐ δὲ κλιμάκων δέονται πρὸς τὰ δένδρα παρ' αὐτοῦ· ὕψοῦ γὰρ καὶ ἐς αὐτὰ πέτονται τὰ μῆλα.”¹⁸¹

Es el arte romano el que más documentos nos proporciona de Erotes dedicados a actividades campestres. Principalmente lo que encontramos en las representaciones incluidas bajo este epígrafe son escenas de recolección de flores¹⁸² o de frutos variados:

¹⁸¹ *Im.* I, 6.2: “ Estas filas de plantas marchan derechas, y entre ellos hay libertad de pasear, la suave hierba recubre los senderos, cual si fuese un lecho para quien se tumba. De los extremos de las ramas cuelgan manzanas doradas, rojizas y del color del sol, para que las recolecte el enjambre entero de Erotes. Las aljabas están incrustadas de oro y también son de oro las flechas que hay en

ellas; todo el grupo se ha desembarazado de ellas y vuelan ligeros, tras colgarlas de los manzanos. Los mantos de variados colores están tendidos sobre la hierba, y miles son las flores que en ellos hay. Y no llevan coronadas las cabezas, les bastan sus cabelleras. Las alas son azules, purpúreas, doradas las de algunos, pero no sólo éstas baten el aire con una armonía musical. ¡ Oh, los cestos en los que echan las manzanas! ¡Cómo los adornan el sardónice abundante, y la esmeralda en cantidad, y la perla auténtica! Habría de pensarse que son obra de Hefesto. No precisan escaleras para subir a los árboles, pues vuelan alto hasta las propias manzanas.”

¹⁸² Así los Erotes que convierten el pliegue de su clámide en cesta donde recoger flores, que encontramos en la tapa de un sarcófago (Roma, Museo Nazionale, 196261 (221328)).

cerezas, higos¹⁸³, uvas¹⁸⁴, espigas¹⁸⁵, olivas¹⁸⁶ y manzanas¹⁸⁷. Las imágenes de Eroles vendimiadores constituyen en sí mismas un subgrupo debido a su abundancia y a la diversificación que en las representaciones de este tema encontramos, reflejando diferentes momentos de la vendimia¹⁸⁸.

Igual que en otras representaciones de Eroles recolectando algún fruto, no se sirven éstos de escaleras de ningún tipo, sino que vuelan alrededor y por encima de los manzanos, dando la imagen de un enjambre de pequeños niños alados que no cesan de moverse. Además del movimiento constante que esta escena transmite, Filóstrato insiste en las referencias visuales. Ciertamente, es esta una escena donde predomina la evocación del colorido, insistiendo nuestro autor en el color de las manzanas, de la aljaba y las flechas, de los mantos, de las propias alas de los Eroles. Cabría decir que Filóstrato se adelanta algún siglo que otro a los pintores impresionistas y busca impactar nuestras pupilas (aunque sólo sean las de la imaginación) con ráfagas de color, mientras que la forma queda en un segundo plano.

Por otra parte, la presencia de las manzanas que se introduce ya en esta primera escena, constituye un motivo casi

183 Así en la escena en que un Erole se ayuda de su cayado para alcanzar las ramas de una higuera, mientras otro compañero se sirve de una escala (se trata de la tapa de sarcófago ya mencionada en la n. 176)

184 Así la imagen de un Eros en un emparrado que intenta espantar a un conejo (fragmento de un sarcófago, Bad Deutsch Altenburg, Museum Carnuntum 3735)

185 Es el caso de los cuatro Eroles segadores que podemos ver en un sarcófago de mármol hoy en Roma (Roma, Museo Nazionale 407)

186 Lenós de mármol (Nápoles, Museo Nazionale (*LIMC* s.v. "Eros, Cupido" n. 529))

187 Una pareja de Eroles se dedican a recoger manzanas en otra escena del mismo sarcófago mencionado en la n. 176.

188 Encontramos documentos en los que se representa la recolección de la uva incluso por Eroles en vuelo, su transporte en cestos que llevan los Eroles sobre la cabeza o en el extremo de un palo o por otros medios, el proceso de pisar la uva, e incluso podemos encontrar a los Eroles intentado espantar o enfrentándose con animales dañinos para las viñas y parras. (*Vid.* ejemplos de esta clasificación en el *LIMC* s.v. "Eros, Cupido" p 957)

ubicuo en esta ἔκφρασις. Lo cual no ha de extrañarnos, tratándose de un fruto con tantas implicaciones eróticas, como bien supieron en su momento Atalanta e Hipómenes, Aconcio y Cidipe, e incluso el propio Paris. Así, la manzana está presente en esta primera escena, pero también en la de la lucha, en la de la pareja que se arroja mutuamente dicho fruto, en la de la caza de la liebre, y —cómo no— en el santuario de Afrodita, donde las primicias de la recolección se ofrecen a la diosa. El *leitmotiv* de la manzana aparece incluso en aquellas escenas no desarrolladas, y sobre las cuales pasa Filóstrato casi como una exhalación:

“ καὶ ἵνα μὴ τοὺς χορεύοντας λέγωμεν ἢ τοὺς διαθέοντας ἢ τοὺς καθεύδοντας ἢ ὡς γάνυνται τῶν μήλων ἐμφαγόντες.”¹⁸⁹

Dos parejas de Eroles, en la siguiente escena, le plantean a Filóstrato un enigma cuya interpretación aventura. Dos de ellos se arrojan manzanas uno al otro, mientras que uno de los Eroles de la otra pareja le dispara una flecha a su compañero. La escena es un tanto intrigante, pues en vez de intentar esquivar los disparos de manzanas o flechas, las *víctimas* ofrecen su pecho. El misterio no tarda en desvelarse, y nuestro cicerone nos ofrece la clave que permite la comprensión de lo representado:

“ ἴδωμεν ὅ τι ποτὲ οὗτοι νοοῦσιν. (...) καλὸν τὸ αἰνιγμα· σκόπει γάρ, εἴ που ξυνίημι του ζωγράφου. φιλία ταῦτα, ὦ παῖ, καὶ ἀλλήλων ἥμερος. οἱ μὲν γὰρ διὰ τοῦ μήλου παίζοντες πόθου ἄρχονται, ὅθεν ὁ μὲν ἀφίησι φιλήσας τὸ μῆλον, ὁ δὲ ὑπτίαις αὐτὸ

¹⁸⁹ *Im.* I, 6. 3: “ Para no hablar de los que danzan, o de los que corretean, o de los que dormitan, o de los que se divierten comiendo manzanas ”

ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ δῆλον ὡς ἀντιφιλήσων, εἰ λάβοι,
καὶ ἀντιπέμψων αὐτό· τὸ δὲ τῶν τοξοτῶν ζεῦγος
ἐμπεδοῦσιν ἔρωτα ἤδη φθάνοντα καὶ φημὶ τοὺς μὲν
παίζειν ἐπὶ τῷ ἄρξασθαι τοῦ ἐράν. τοὺς δὲ τοξεύειν
ἐπὶ τῷ μὴ λῆξαι τοῦ πόθου.”¹⁹⁰

El presentar la pintura como un criptograma que precisa de un intérprete conocedor de la llave que nos permita el acceso a su verdadero significado es un procedimiento que encontramos por doquier en la literatura griega¹⁹¹. De hecho, la totalidad de las *Descripciones* conforman un juego de este tipo, pues la situación que se plantea es la de un guía erudito que va desvelando lo representado en los cuadros para un público de muchachos ignorantes del entramado mitológico que da sentido a las figuras y las escenas que contemplan. Filóstrato desempeña la función de traductor: del lenguaje de las imágenes, al de las palabras. Pero cualquiera no puede dedicarse con éxito a este menester, sino que ha de ser un conocedor de la educación tradicional, de su mitología y sus historias, ha de ser un πεπαιδευμένος, un fiel seguidor de los principios de la Segunda Sofística.

En el caso concreto de la doble pareja de Erotes, no se precisa tanto un conocimiento de la herencia mitológica, como el ser

¹⁹⁰ *Im.* I, 6. 3: “ Veamos lo que proyectan éstos de aquí. (...) Hermoso enigma. Mira si he entendido al pintor. Esto es amistad, muchacho, y deseo recíproco. Los que juegan con la manzana están al comienzo del deseo, por lo que el uno lanza la manzana tras besarla, y el otro la recibe con las manos extendidas, y es evidente que, si la coge, tiene la intención la besarla a su vez y lanzarla de nuevo. En cambio la pareja de arqueros consolidan ya un amor que avanza. Digo que los unos juegan a iniciarse en el amor, mientras que los otros se asaetean para que el deseo no cese. ”

¹⁹¹ Es el caso de la *Tabla de Cebes*, o del inicio de la novela *Dafnis y Cloe*, o el recurso al que acude también Luciano en varias ocasiones, por ejemplo en su *Heracles*.

capaz de interpretar la simbología¹⁹². El grado de simbolismo que encontramos en el arte helenístico y de época romana es muy superior a lo que era normal anteriormente. El propio Altar de Éfeso constituye un ejemplo extraordinario de esas obras elaboradas por y para conocedores. Hoy en día el significado que entrañan las poderosas figuras del altar sigue dando más de un quebradero de cabeza a los investigadores en la materia, prueba de que nos acercamos a él con ojos profanos, y de que precisamos de un iniciado en la cifra de sus referencias para lograr comprenderlo.

A la ambigua escena de los Erotes que tan afectuosamente se golpean unos a otros, le sigue una escena donde también llueven golpes. Asistimos en ella a una lucha atlética entre dos Erotes que es contemplada atentamente por un público compuesto también por estos pequeños y, según vemos, pendencieros diosecillos. El desarrollo del combate nos lo describe pormenorizadamente Filóstrato, como no cabía esperar menos del autor del *Gimnástico*.

“ λέξω καὶ τὴν πάλην· καὶ γὰρ τοῦτο ἐκλιπαρεῖς.
ὁ μὲν ἤρῃκε τὸν ἀντίπαλον περιπτὰς αὐτῷ κατὰ τῶν
νώτων καὶ εἰς πνῖγμα ἀπολαμβάνει καὶ καταδεῖ τοῖς
σκέλεσιν, ὁ δὲ οὔτε ἀπαγορεύει καὶ ὀρθὸς ὑπανίσταται
καὶ διαλύει τὴν χεῖρα, ὑφ’ ἧς ἄρχεται, στρεβλωσας ἓνα
τῶν δακτύλων, μεθ’ ὃν οὐκέτι οἱ λοιποὶ ἔχουσιν οὐδέ
εἰσιν ἐν τῷ ἀπρίξ, ἀλγεῖ δὲ <ό> στρεβλούμενος καὶ

¹⁹² El atribuir significados simbólicos a dos Erotes que se enfrentan perdura más allá de los límites del mundo antiguo, como de todos es sabido. Así, el enfrentamiento de Eros y Anteros se consideró en el Renacimiento como la lucha entre el amor carnal y el espiritual. Vid. E. M. MOORMANN - W. UITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid 1997 (trad. española) 126-30.

κατεσθίει τοῦ <συμ>παλαιστοῦ τὸ οὔς.”¹⁹³

Las escenas de Eroles en la palestra están ampliamente documentadas en el arte grecorromano, y si tenemos en cuenta que las pruebas de lucha se incluían dentro de las pruebas pesadas, nos encontramos con una situación sorprendente: pequeños niños se dedican a una competición famosa por su dureza.¹⁹⁴

En los documentos plásticos que han llegado hasta nosotros podemos ver a una o varias parejas de Eroles que se enfrentan en posiciones tan complicadas como la que nos refiere Filóstrato¹⁹⁵. Con ellos suele aparecer un Eros que arbitra el combate¹⁹⁶, así como otros elementos que indican la pertenencia de la escena a un ámbito gimnástico, como pueden ser los hermes¹⁹⁷. También encontramos Eroles con estrígilos¹⁹⁸, o que reciben

193 *Im.* I, 6. 4: “ Te describiré también la lucha, pues lo pides insistentemente. Uno, volando sobre las espaldas del contrincante, lo tiene agarrado y lo bloquea hasta el ahogo, mientras lo aprisiona con las piernas. Pero el otro no sucumbe y se mantiene erguido, y se libra de la mano que le dominaba, retorciendo uno de los dedos, con lo que los restantes ni le sujetan, ni ejercen presión. El Erote al que le han retorcido el dedo, siente dolor, y le muerde la oreja a su rival.”

194 *Vid. Gym.* 3, donde Filóstrato clasifica las distintas competiciones entre actividades atléticas de tipo pesado (el pancracio, la lucha y el pugilato) y de tipo ligero (la carrera de un estadio, la de larga distancia, la hoplítica y la doble). El pentatlón reunía pruebas de uno y otro tipo, de ahí que en la Antigüedad se valorase especialmente al atleta que se dedicaba a esta disciplina atlética.

195 Así el ejemplo que encontramos en un sarcófago de mármol con trece escenas de lucha variadas, donde podemos observar zancadillas y estrangulamientos como el descrito por Filóstrato (Trapani, S. Nicola (*LIMC* s. v. “ Eros, Cupido” n. 248) s. III d.C., datación discutida)

196 Son muchos los casos de Eroles en función de árbitro, entre ellos el del sarcófago de un niño en el que se reproducen once escenas diferentes de lucha; en una de ellas encontramos un Eros árbitro sosteniendo una palma en sus manos (Florenia, Galleria degli Uffizi 373, s. III d.C.)

197 Es el caso de la talla de una gema del s. I d.C. en la que podemos ver un pilar hermaico (Hanovre, Kestner-Museum, K 1300)

198 Es el caso de la pequeña figura de terracota en la que un Eros sostiene un estrígilo, junto a él un hermes imberbe. (Estambul, Museo Nacional (*LIMC* s. v. “ Eros” n. 722 b)

triunfantes la corona del vencedor¹⁹⁹.

La representación en una misma obra de diversas parejas de Erotes entregados a la lucha en sus distintos tipos, son muy comunes en el arte helenístico e imperial. La pintura que conocemos a través de Filóstrato es, a este respecto, un tanto peculiar, pues en ella lo que hallamos es diversas parejas entregadas a distintas actividades, una de ellas la lucha.

Lo que no encontramos es los documentos de arte plástico es un público como el que jalea a la pareja de luchadores en Filóstrato. Lo más parecido a este público entusiasmado son otros Hermes que observan el combate pero en la condición de árbitros, o con una actitud que puede interpretarse de esta manera. Lo verdaderamente particular en la pintura de las *Descripciones* —a juzgar por los testimonios de arte figurativo del corpus de Erotes luchando que conocemos— es la reacción del público ante el cariz tan poco deportivo (con mordiscos incluidos) que está tomando el enfrentamiento:

“ ὅθεν δυσχεραίνουσιν οἱ θεώμενοι τῶν Ἑρώτων
ὥς ἀδικοῦντι καὶ ἐκπαλαίουντι καὶ μήλοις αὐτὸν
καταλιθοῦσι.”²⁰⁰

Como dijimos anteriormente, no es ninguna sorpresa que el arma arrojadiza escogida sean precisamente las manzanas. Por otra parte, volvemos a encontrar ese tono amable propio de las ἐκφράσεις de nuestro autor en el final de una escena un tanto ruda

¹⁹⁹ Así uno de los Erotes del sarcófago infantil mencionado anteriormente lleva una corona de vencedor (vid. n. 189). En otras ocasiones son los Erotes quienes coronan al vencedor de una lucha atlética, por ejemplo en una crátera de comienzos del s. IV a.C. dos Erotes de blancos cuerpos aparecen en el momento de coronar al vencedor (París, Louvre G 528).

²⁰⁰ *Im.* I, 6. 4: “ Por ello se enfadan los Erotes espectadores, por lo que al que actúa incorrectamente y falta a las reglas de la lucha, lo lapidan con manzanas.”

como es una lucha. Ser lapidado con manzanas ha de resultar, cuando menos, un apetitoso castigo.

La captura de la liebre que se describe tras la lucha cabe considerarla un preludio a la escena que transcurre en el santuario de Afrodita. Ciertamente, este episodio no puede considerarse en sentido estricto una caza, puesto lo que se proponen los Erotes que corren tras el asustado animal es hacerse con él vivo, para presentárselo como ofrenda a la diosa.

Lo primero que Filóstrato nos hace ver es la liebre agazapada bajo un manzano y mordisqueando su fruto (de nuevo el motivo de la manzana). Los niños intentan sacarla de su escondrijo dando voces, palmadas, agitando su clámide²⁰¹. Esta escena no es producto de la imaginación de Filóstrato, y hay documentos que así lo demuestran, en los que puede observarse a algún tipo de animal (un ciervo un conejo) escondido entre la vegetación mientras los Erotes se aproximan a él²⁰². Filóstrato tan sólo ha añadido el sonido que no conservan ni nunca poseyeron estos testimonios plásticos. Si comparamos esta escena con otras de caza conservadas, lo que más nos llama la atención es la ausencia de perros, puesto que en los demás detalles recuerda a escenas que conservamos en otras obras de arte figurativo.

La escena tiene un final risueño, ya que la liebre se les escapa a los Erotes que intentan atraparla, y todos se ríen no tanto de su propia torpeza, como de la postura ridícula que la persecución del animal le ha hecho adoptar al vecino.

²⁰¹ Un gesto muy similar al de agitar la clámide lo encontramos en otro testimonio plástico, aunque éste con una intención distinta: la de espantar a un conejo y alejarlo de una viña (Fragmento de sarcófago, Bad Deutsch Altenburg, Museum Carnuntum 3735, s. III d.C.)

²⁰² Así en una pieza cerámica de finales s. II-comienzos del III d.C. (Londres, Museum of London 21764) donde observamos a un ciervo, y en una pintura mural pompeyana encontramos un conejo al que se aproxima, en esta ocasión en silencio y con precaución, un Eros (Nápoles, Museo Nazionale 9218)

El motivo de la liebre se convierte en la excusa perfecta que permite a Filóstrato introducir un largo excursus sobre la naturaleza de este animal y su relación con Afrodita, en el que da algunas noticias fantásticas sobre la extraordinaria fertilidad de la liebre²⁰³ y su relación con el amor homosexual (lo que no deja de ser llamativo, puesto que el amor homosexual es por definición estéril).

El largo excursus, junto con la apreciación anterior de que la liebre ha de ser capturada viva para que se convierta en una ofrenda mejor para Afrodita, todo esto sirve de preparación a la escena final que, como ya dijimos anteriormente, tiene una relevancia especial. Además, el excursus actúa como elemento separador gracias al cual se distingue dos partes muy definidas en la ἔκφρασις: por un lado las escenas llenas de bullicio y movimiento que protagonizan los Erotes a cielo abierto (antes del excursus), por otro la escena del santuario que se desarrolla en un ambiente de serenidad y reverencia dentro de una gruta sagrada (después del excursus). El discurso sosiega la marcha de la descripción, hasta ahora trepidante, y sirve para tomar aliento antes de penetrar en la última escena dominada por la presencia de la diosa.

Es clara la importancia que la figura de Afrodita tiene en una pintura llena de Erotes, aunque en esta ocasión Filóstrato no siga la genealogía que considera a éstos hijos de Afrodita, sino que

²⁰³ Información erudita sobre este animal de signo semejante a la que encontramos en Filóstrato aparece en Aristóteles, GA 777a 32, Herodoto III, 108, 2, y Eliano, NA, XIII 12.

menciona a las Ninfas como sus progenitoras²⁰⁴ . La alusión a las Ninfas como madres de los Erotes apareció ya al comienzo de la ἔκφρασις y volvemos a reencontrarla en el final, cerrando una estructura anular muy significativa. Ciertamente aquí no es la diosa madre de los pequeños, pero en esta ἔκφρασις sigue ligada a ellos de forma esencial por dos motivos: por ser la diosa de la pasión amorosa, ámbito que comparten los Erotes con ella, y por haber convertido a las Ninfas en sus madres, es decir, por situarse en el origen de estas pequeñas divinidades:

“ἐνταῦθα μοι τὴν Ἀφροδίτην νόει Νυμφῶν οἶμαι
αὐτὴν ἰδρυμένων, ὅτι αὐτὰς ἐποίησεν Ἐρώτων μήτερας
καὶ διὰ τοῦτο εὐπαιδας.”²⁰⁵

A juzgar por estas palabras, se está hablando no de la presencia real , la epifanía de la diosa en el santuario, sino de una estatua de culto, de un ξόανον como el que encontramos en muchos documentos de arte plástico en los que se representa a los Erotes en

²⁰⁴ Las genealogías atribuidas a Eros son numerosísimas. Por sólo mencionar algunas: Hesíodo habla de Eros como hijo de Caos, considerándolo así una de las más antiguas divinidades (*Th.* , 120-2), para Alceo es hijo de Iris y de Céfiro (Lobel/Page PLF frg. 327), para Safo nace de Urano y Afrodita (Lobel/Page PLF frg.198), Simónides (Page PMG frg. 575) habla de Afrodita y Ares como sus progenitores, coincidiendo en atribuirle la maternidad a Afrodita con Píndaro (Snell/ Maehler frg. 122 y 128) y Baquilides (9, 72-3). Parménides le considera el primer ser nacido (Diels *Vorsokr.* 28 B 13), Aristófanes, haciéndose eco de cosmogonías órficas, le hace surgir del huevo cósmico que la Noche pone (*Av.*, 695-7). De Poros y Penía le considera hijo Platón (*Smp.*, 203b). Con Filóstrato en la atribución de su maternidad a las Ninfas están de acuerdo Himerio (*Ecl.* 10,6) y Claudiano (*De nuptiis*, 10, 72). Para ampliar las genealogías atribuidas a Eros, vid. A. HERMARY, H. CASSIMATIS y R. VOLLKOMMER, s.v. “Eros”, *LIMC* pp. 850-1.

²⁰⁵ *Im.* 1, 6. 7: “ Date cuenta ahí de Afrodita, que ha sido colocada, creo, por las Ninfas, porque las convirtió en madres de los Erotes, y, por ello, de hermosos hijos .”

el santuario de la diosa²⁰⁶.

Que Afrodita es el centro del cuadro lo demuestran la situación que ocupa la escena de su santuario dentro de la ἔκφρασις (como ya hemos mencionado anteriormente), la estructura anular para referirse a la diosa como la causa del nacimiento de los Eroles, el propio hecho de que Afrodita sea la diosa de la pasión amorosa. Pero aún puede mencionarse un detalle más que subraya la relevancia de la diosa en la ἔκφρασις. Como dijimos, la manzana es un motivo omnipresente en esta descripción, siendo como es un fruto asociado con Afrodita y los Eroles, y este motivo vuelve a aparecer en la última escena. Por una parte Filóstrato dice que los Eroles le presentan a la diosa en su santuario las primicias de la cosecha de manzanas, pero además se menciona, con una metáfora muy sugerente, que desde la gruta del santuario fluye el agua que riega los manzanos:

“ ὁρᾷς τὴν ὑπαντρον πέτραν, ἧς νᾶμα κυανώτατον
ὑπεκτρέχει χλωρόν τε καὶ πότιμον, ὃ δὴ καὶ

206 Así la imagen que aparece en una sortija de oro (Londres, British Museum 117) donde encontramos en una hornacina una estatua de Afrodita *anadyomene*, del s. I. a.C., junto a ella un altar y un Eros, y también adoradores. En el reverso de algunas monedas aparecen reproducciones de estatuas cultuales de la diosa acompañada por Eroles (moneda de Corinto en cuyo reverso aparece la imagen de la diosa sobre Acrocorinto, sujetando el escudo de Ares del que se sirve como espejo). Sin embargo no creemos que sea comparable este caso con el de reproducciones de una estatua de Afrodita dentro de su santuario, ya que las monedas lo que intentan reproducir es a la diosa, aunque en una imagen conocida y relacionada con un santuario realmente existente. En cambio, esas otras reproducciones de todo un santuario y en su interior Afrodita acompañada por Eroles se proponen no tanto la evocación directa de la diosa, como la de un momento del culto de la diosa, asistida en esta ocasión por los Eroles no sólo como divinidades a ella unidos, sino como pequeños que, irónicamente, son representados entregados a actividades que no les son propias. Por otra parte, existe un tercer tipo de documentos en los que aparece Afrodita en compañía de Eros en el interior de un santuario y con una estatua de culto. Es el caso de un lecyto ático de figuras rojas, datado a comienzos del s. IV a.C. (Sofía, Museo Nacional 7328) y en el que puede apreciarse un Eros y una Afrodita sentada, junto a él un ξόανον, y todavía un hombre joven sentado también.

διοχετεύεται ποτὸν εἶναι ταῖς μηλέαις;"²⁰⁷

Afroditá es el origen de todo en esta pintura, y de ahí que la composición vaya paulatinamente acercándose a su santuario, paulatinamente reduciendo su actividad desenfrenada hasta llegar al remanso de paz de la gruta.

¿Qué añaden las otras tres apariciones de grupos de Erotes a lo que hemos visto en esta ἔκφρασις? Nada, en realidad. Sólo amplían el catálogo de actividades que pueden desempeñar estos dioscecillos inquietos. Así, sabemos que son hábiles en los trabajos de carpintería y Dédalo no duda en convertirlos en sus ayudantes en la creación de la falsa vaca para la esposa de Minos²⁰⁸. Se dedican también a hacer carreras sobre cisnes, en la línea de muchas representaciones de Erotes cabalgando sobre animales de todo tipo, e incluso que participan en prender el fuego de la pira de la fiel esposa Evadne.

Si bien el caso de los Erotes que han organizado una carrera de cisnes es uno de esos ejemplos que podemos considerar típicamente rococó, por su intencionalidad puramente decorativa sin más, en los otros dos casos hay algo más. Tanto en el caso de Pasífae como en el de Evadne, aparte de este juego irónico que consiste en adjudicar a los pequeños dioscecillos quehaceres del todo impropios a su edad y a sus fuerzas, aparte de esto su carácter de dioses de la pasión amorosa sigue activo, pues en ambas ocasiones la acción en la que están inmersos cae dentro de su competencia como divinidad. Esto es mucho más evidente en el caso de Evadne,

²⁰⁷ *Im.* 1, 6. 7: "¿Ves la roca en la cueva, de la que una corriente extraordinariamente azul se escapa, fresca y agradable al paladar, que se distribuye para servir de riego a los manzanos?"

²⁰⁸ *Vid.* nuestro análisis de este cuadro en el apartado B. II. 5. Pasífae, de este trabajo.

en el que Filóstrato atribuye a la acción que realizan los Erotes un significado muy concreto:

“ οἱ δὲ Ἔρωτες ἐαυτῶν ποιούμενοι ταῦτα τὴν πυρὰν ἀπὸ τῶν λαμπαδίων ἅπτουσι καὶ τὸ πῦρ οὐ φασὶ χραίνειν, ἀλλ’ ἡδίονί τε καὶ καθαρωτέρῳ χρήσθαι θάψαντες αὐτῷ τοὺς καλῶς χρησαμένους τῷ ἔρῳ.”²⁰⁹

²⁰⁹ *Im.* II, 30. 3: “Pero los Erotes, entregados a su quehacer, encienden la pira con sus antorchas, y dicen no contaminar el fuego, sino que se volverá más bello y más puro, al dedicarles con él los últimos honores a quienes han sabido hacer uso del amor de forma tan bella”

II. B. I. 5. Otros grupos de figuras infantiles de la mitología.

En la galería de cuadros visitada por Filóstrato aparecen otros grupos compuestos por figuras infantiles pertenecientes a la mitología, aunque se trata de personajes menos conocidos y de menor trascendencia en la historia del arte occidental que los grupos de Eroles, comentados anteriormente. Esta menor relevancia se traduce en el hecho de que por sí solos estos grupos infantiles no constituyen un tema pictórico —como sí ocurría en el caso de los Eroles— sino que aparecen asociados a algún otro personaje de la mitología, por lo general un adulto. Así, en las ἐκφράσεις que ahora nos interesan encontramos a los Coditos²¹⁰ ο Πήχαις junto a la personificación del Nilo, y a las crías de centauro²¹¹ junto a sus madres, unas hermosas centauresas admirablemente representadas por el pintor, a juicio de Filóstrato.

Tanto en el caso de los Coditos como en el de los pequeños centauros, la característica que más evidente resulta de estos grupos es la gran actividad y variada a la que están entregados sus componentes. Al igual que sucedía con los Eroles, estas representaciones infantiles empapan los ojos de quien las ve y los oídos de quien oye su descripción de una animación incesante, muy en consonancia con la vitalidad de que hacen gala los niños.

Comparten, por lo tanto, estos cuadros una composición similar en lo que a la disposición de las figuras infantiles se refiere: los pequeños personajes se muestran entregados a diversos quehaceres, agrupados en parejas o tríos, la mayoría de los casos, que comparten el mismo interés, sea éste jugar con un animal que se ha convertido en víctima de sus travesuras o de su curiosidad, sea

²¹⁰ *Im.* I, 5

²¹¹ *Im.* II, 3

dedicarse a una labor más seria, como ocurría con los Eroles que ayudaban a Dédalo en la construcción de la vaca mecánica²¹².

En el caso concreto de la primera de las dos ἐκφράσεις a las que nos vamos a referir aquí, los Coditos o Πήχεις toman como centro de su actividad la paciente figura del Nilo, que suponemos reclinado sobre uno de sus costados, en la pose habitual de las divinidades fluviales y en la que han llegado hasta nosotros diversas representaciones del Nilo.

Los Coditos, a la luz de los documentos iconográficos que han llegado hasta nosotros²¹³, son niños sin rasgos que permita diferenciarlos físicamente unos de otros, y que podríamos considerar Eroles sin alas y sin los atributos usuales de éstos, como el arco y las flechas. Se trata de la encarnación en figura infantil de los *codos* de medida que alcanza la inundación del río Nilo²¹⁴, de ahí que Filóstrato inicie su descripción de esta pintura con una referencia a lo apropiado de su nombre (παιδία ξύμμετρα τῷ ὀνόματι).

Pero veamos concretamente a qué se dedican estos traviesos muchachitos que rodean al respetable Nilo:

“ προσάγεται γοῦν καὶ οἶον ἔρχεται αὐτῷ ἐκ τοῦ ὕδατος βρέφη ἀπαλὰ καὶ μειδιῶντα, μετέχειν δὲ οἶμαι τι αὐτὰ καὶ τοῦ λάλου. καὶ οἱ μὲν τοῖς ὤμοις αὐτοῦ ἐφιζάνουσιν, οἱ δὲ τῶν πλοκάμων ἐκκρέμανται, οἱ δὲ τῇ ἀγκάλῃ ἐγκαθεύδουσιν, οἱ δὲ κωμάζουσιν ἐπὶ τοῦ στέρνου (...) καὶ ἐπαναβαίνουνσιν ἄλλο ἄλλῳ τὰ παιδία

²¹² *Im.* I, 16

²¹³ Uno de estos documentos iconográficos de gran valor es la estatua de tamaño colosal en mármol blanco del Vaticano (Museo Chiaramonti, 2300), probablemente del s. II d. C. (datación discutida), que hacía pareja con una representación del Tíber, hoy en el Museo del Louvre. Se presume que esta estatua es una copia romana del admirado Nilo en basalto que Vespasiano mandó colocar en el *Templum Pacis*, y del que nos da noticia Plinio, *HN*, XXXVI, 58.

²¹⁴ Herodoto, II 13, 1-2 comenta que el río Nilo llegaba a alcanzar 16 codos en su crecida anual. Cada uno de estos codos de medida es representado por una de las figuras infantiles.

σειστροις ἅμα· ταυτὲ γὰρ ἔναυλα ἐκείνω τῷ ὕδατι.”²¹⁵

Vemos que los niños no dejan tranquilo al venerable dios fluvial y se dedican a escalarlo cual montaña, encantados de que él se deje hacer, como un abuelo enternecido por la diabluras de sus nietos²¹⁶. Sin duda el contraste resultante entre la solemnidad de la figura del Nilo, hombre maduro, barbado, en pose serena, que rezuma esa venerabilidad propia de todo lo egipcio, y la pizpireta actividad de los Coditos, traviesos y desvergonzados, nada impresionados por ese antiguo río al que se le cuelgan de los rizos, debía mover, cuando menos, a una sonrisa compadecida.

Esta imagen llena de vigor y movimiento la capta el lector con sus ojos, al igual que el espectador que contemplase realmente la pintura, pues las referencias son hasta ahora sólo de tipo visual. Pero Filóstrato añade a esta imagen sonido, al introducir un brevísimo comentario que tiene la virtud de duplicar el número de sentidos con los que el lector es capaz de reproducir la pintura:

“μετέχειν δὲ οἶμαι τι αὐτὰ καὶ τοῦ λάλου.”

Lo sorprendente es que el lector de la ἔκφρασις, que ni ve ni oye, siente de improviso aumentada su capacidad de percibir el cuadro, pues si la descripción hasta esas pocas palabras lograba la

²¹⁵ *Im.* I, 5.1: “ Se le echan encima y se dirigen a él como si fueran criaturas del agua, tiernos y sonrientes, y creo que son charlatanes. Unos se le sientan sobre los hombros, otros se le cuelgan de los rizos, otros se duermen en sus brazos, y otros se divierten sobre su pecho (...) Y los niños se suben unos encima de otros llevando sistros, que son familiares a aquellas aguas. ”

²¹⁶ Hablamos de abuelo y no de padre guiándonos por las representaciones documentadas del dios Nilo, en las que aparece como un hombre barbudo, entrado en carnes aunque no excesivamente, y que en algunos documentos iconográficos que conservan el colorido posee barba y cabellos grises (es el caso de dos tejidos que han llegado hasta nosotros: los restos de un *clavus* de época copta —franja cosida a la túnica, usualmente de púrpura— tejido en lana y lino (Lyon, Musée Hist. des Tissus, 910.15) y otro documento textil de datación insegura, entre s. II-IV d.C. (Moscú, Musée d'Etat des Beaux-Arts Poushchine, 5822)

ilusión de hacerle creer que contempla la imagen, tras el apunte del autor lo que se consigue no es situar al lector ante el lienzo, sino dentro de él, se le invita a atravesarlo. Ciertamente, si se deja persuadir por las palabras del autor, ya no verá una imagen, sino que asistirá a una escena real que es capaz de oír.

Pero volvamos un instante a la actividad de los Coditos. Este no hacer nada pero desplegando una vitalidad agotadora, es muy típico de los Coditos, que en la mayoría de los testimonios iconográficos que conservamos se dedican esencialmente a no estarse quietos, sin más. Con todo, tenemos documentadas algunas actitudes de estos pequeños incansables que podrían considerarse de mayor provecho, como coronar al dios Nilo²¹⁷, indicar un nilómetro²¹⁸, asomarse por la vasija sobre la que, en ocasiones se apoya la divinidad fluvial²¹⁹, tocar la flauta e incluso grabar sobre el nilómetro la altura de la crecida de las aguas²²⁰.

En cuanto al Nilo, no parece en absoluto descontento, y corresponde a la actividad de los pequeñuelos ofreciéndoles flores:

“Περὶ τὸν Νεῖλον οἱ Πήχεις ἀθύρουσι παιδία
ξύμμετρα τῷ ὀνόματι, καὶ ὁ Νεῖλος αὐτοῖς ὑπεργάνυται

217 Por ejemplo en el reverso de una moneda imperial de Alejandría (*LIMC* 31), 221-2 d.C.

218 Es el caso del Codito que aparece en el reverso de una moneda procedente de Alejandría, 113-6 d.C. (*LIMC* 13)

219 En la estatua de mármol blanco perteneciente a una fuente, datada entre finales del s. II comienzos del III d. C. (Alejandría, Musée Gréco-Romain, 29448), en la que un Codito aparece sentado sobre la embocadura del *rhyton* que Nilo sostiene en su mano izquierda.

220 Son varios los documentos iconográficos en los que hallamos a los Coditos mostrando un nilómetro omarcando en él la altura de la crecida de las aguas: una estatua sin cabeza conservada en Alejandría (Musée Gréco-Romain, 22173) en la que se aprecia a dos Coditos grabando una inscripción; en un cubilete de vidrio grabado de desconocida procedencia y aproximadamente de inicios del s. III d. C. , también encontramos a un Codito dedicado a la misma actividad sobre un nilómetro (Londres, BM GR, 1868.5-1.919 (*LIMC* s.v. “Pechéis”22); la misma escena la encontramos en los reversos de varias monedas imperiales alejandrinas de distinta datación dentro de un arco cronológico que se extiende entre s.II d.C. y el s. III d.C. en las que aparecen Coditos mostrando un nilómetro(*LIMC* s.v. “Pechéis” 23-5)

τά τε ἄλλα καὶ ὅτι κηρύττουσιν αὐτόν, ὅσος Αἰγυπτοῖς προεχύθη (...) ὁ δὲ [=Νεῖλος] ἀναδίδωσιν αὐτοῖς ἄνθη τὰ μὲν ἀπὸ τοῦ κόλπου, τὰ δὲ ἀπὸ τῆς ἀγκάλης, ὥς στεφάνους τε ἀπ' αὐτῶν διαπλεκοιεν καὶ καθεύδοιεν ἐπὶ τῶν ἀνθέων ἱεροὶ καὶ εὐώδεις.”²²¹

La escena entera posee un tono amable y encantador que puede hacernos pensar en esas piezas antiguas etiquetadas bajo el nombre de *rococó*, debido a su carácter festivo y su finalidad principalmente decorativa. No hay que olvidar, empero, que se trata de la representación de una divinidad fluvial, por lo que los aspectos religiosos han de tenerse en cuenta, aunque sea dudoso que en una pintura de este tipo a los ojos de un contemporáneo de Filóstrato pesaran más las consideraciones religiosas que las puramente artísticas.

Vemos como, según la descripción de Filóstrato, es el dios Nilo el que ofrece flores a sus pequeños acompañantes. En los documentos iconográficos encontramos una escena repetida, casi un tópico propio de la representación del Nilo y los Coditos, en la que es la divinidad fluvial la que recibe una corona de manos de un Codito²²². La versión filostratea parece invertir esta escena.

Una constante en las representaciones de la divinidad del Nilo es la presencia de animales exóticos propios de aquellas tierras:

²²¹ *Im.* I, 5.1: “Alrededor del Nilo juegan los Coditos, niños que hacen honor a su nombre. Y el Nilo se complace con ellos, entre otras cosas porque anuncian a los egipcios cuánto se desbordará. (...) Y él les da flores, unas veces del regazo, otras de los brazos, para que trenzen con ellas coronas y se adormezcan sobre flores, sagrados y perfumados.”

²²² La escena de Nilo coronado por un Codito aparece en los siguientes casos: reverso de moneda perteneciente a la época de Alejandro Severo (*LIMC* 4); reverso de moneda imperial procedente de Alejandría de 145-155 d. C. (*LIMC* 22); decoración en relieve de un *pyxis* de marfil (Wiesbaden, Museum, 7865); reverso de moneda imperial de época de Heliogábalo, 221-2 d. C. (*LIMC* 31) y una pequeña estatua-fuente en mármol blanco originaria de Sidi Bishr (cerca de Alejandría), finales s. II d.C. comienzos del s. III d.C. (Alejandría, Musée Gréco-Romain, 29448)

hipopótamos, cocodrilos, patos, ibis e incluso mangostas. Probablemente la presencia de alguno, cuando no varios, de estos animales se sentía ya canónica en esculturas, pinturas, mosaicos y otras imágenes del Nilo, razón por la que Filóstrato se siente obligado a justificar de la siguiente manera la ausencia de este motivo exótico y esperado en el cuadro descrito:

“ κροκόδειλοι μὲν οὖν καὶ οἱ ποτάμιοι τῶν ἵππων,
οὓς τῷ Νείλῳ τινὲς προσγράφουσιν, ἀπόκεινται νῦν ἐν
βαθείᾳ τῇ δίνῃ, μὴ δέος τοῖς παιδίοις ἐμπέσοι.”²²³

Nuestro guía es, una vez más, muy hábil en su excusa, ya que son los propios Coditos los que se la proporcionan. Vemos cómo Filóstrato introduce un comentario bastante verosímil para explicar una peculiaridad del cuadro. No nos referimos a que sea verosímil el que los animales esperables en un cuadro de tema nilótico no aparezcan por no asustar a los pequeños, sino que dicho apunte encaja adecuadamente en el tratamiento verista de la figura infantil que caracteriza a todas las pinturas que hasta ahora hemos visto pertenecientes al ámbito de la infancia.

Ciertamente, los animales producen entre los niños dos reacciones totalmente opuestas: la atracción más irresistible y el temor hasta las lágrimas. Nos es que ese temor, claro está, haya frenado al autor del cuadro a la hora de diseñar la composición de su obra y le haya aconsejado finalmente no representar un cocodrilo o un hipopótamo, sino que Filóstrato se ha sentido extrañado por dicha elisión, sorpresa que le ha llevado a introducir un hábil comentario que relacionaba esta peculiaridad del cuadro con un rasgo conocido por todos del comportamiento infantil. Vemos, por lo

²²³ *Im.* I, 5.2: “Cocodrilos e hipopótamos, a los que algunos pintan con el Nilo, están ahora en el profundo torbellino del agua, para que no asusten a los niños.”

tanto, de qué manera el mundo infantil es tratado de forma realista no sólo por los pintores que le dan el pie a Filóstrato, sino que él mismo refleja una imagen verista de la infancia en las observaciones de su cosecha.

Pero, al introducir esta escueta glosa, Filóstrato nos proporciona una idea interesante acerca de su *modus operandi* a la hora de elaborar un ἔκφρασις. Como podemos observar a la luz de sus palabras, Filóstrato compara cada cuadro que tiene ante los ojos o en mente y que quiere recrear, con aquellas otras representaciones del mismo tema que recuerda y que, por lo general, pertenecen a la más común iconografía y composición escénica del asunto tratado. De esa comparación nacen comentarios como el que nos ocupa.

Asimismo, las llamadas de atención sobre lo representado de este tipo, que hacen referencia a lo que no está en este caso concreto y pero que sí suele estar en la mayoría de los casos, apoyan la idea de que realmente sí existía un cuadro real al que Filóstrato se refiere, y al que reenvía sirviéndose sus palabras. Si hubiera imaginado la pintura, ¿por qué no incluir en ella también un cocodrilo y un hipopótamo?. La alternativa de pensar que el comentario sobre su ausencia ha sido introducido por el autor intencionadamente, para hacernos creer que describe un cuadro real, sinceramente nos parece rebuscado y artificioso en extremo.

La pintura que nos detalla Filóstrato sería el único caso conocido en el que los Coditos temieran a los animales (o en el que el pintor hubiera tenido en cuenta su dudable naturaleza medrosa), en cambio, tenemos numerosos ejemplos de lo contrario, de su especial cariño y simpatía por la fauna típica del Nilo. Parece ser que entre sus

compañeros —o víctimas— de juegos se encuentran patos²²⁴, cocodrilos²²⁵ extrañamente mansos, mangostas²²⁶, e hipopótamos²²⁷. No siempre sufren pacientemente la atención de estos diablillos y llegan a mostrar su disconformidad con el tratamiento que reciben, como es el caso de un cachorro de hipopótamo sobre el que monta un Codito y que protesta sin ser escuchado²²⁸. Su relación con estos animales no sólo es lúdica, pues en uno de los documentos iconográficos estudiados es Nilo el que utiliza como medio de transporte a un hipopótamo, del que tiran ocho Coditos utilizando para ello una guirnalda de flores²²⁹.

En cuanto a las fuentes literarias, poseemos dos especialmente interesantes ya que no se trata de testimonios literarios que nos proporcionen detalles del mito de los Coditos²³⁰, sino que nos dan noticias acerca de obras de arte plástico de la Antigüedad cuyo argumento era la representación del Nilo con la

224 Las representaciones de los Coditos junto a patos son mayoritariamente de época copta. Por ejemplo, el relieve que aparece sobre un fragmento de pilastra datado c. V d.C. (El Cairo, Musée Copte 7021), o la imagen de un mosaico polícromo en *opus vermiculato* de fines del s. II, comienzos del III d.C. (Trípoli, Musée Archeologique 417)

225 Así en una pequeña estatua en mármol blanco perteneciente verosímilmente a la época de Trajano, cuya procedencia se desconoce (Holkham Hall, Collection Coke 41), o la estatua en mármol blanco de época de los Severos, también de procedencia desconocida (Roma, jardín de la Villa Doria Pamphili), y el *pyxis* de marfil ya mencionado anteriormente (Wiesbaden, Museum 7865).

226 Es el caso de la estatua-fuente en mármol blanco hoy en el Vaticano (Museo Chiaramonti 2300). Se trata del único caso en el que aparece una mangosta en compañía de Coditos, que nosotros conozcamos.

227 *Vid.* las dos notas siguientes.

228 Estatuilla de mármol blanco cuya procedencia se desconoce, perteneciente a la época de los Severos (París, Louvre MA 4579)

229 Mosaico polícromo en *opus vermiculatum* del s. II-III d.C. (Trípoli, Musée Archéologique 417) anteriormente citado. En una moneda imperial procedente de Alejandría del 108-9 d. C. se ha representado a un Codito que marcha delante de una biga de hipopótamos conducida por Nilo.

230 De hecho no hay tal mito, puesto que los Coditos son sencillamente figuras alegóricas que representan los codos de altura que alcanza la crecida del Nilo. De la divinidad fluvial sí hay una historia mítica que contar, por ejemplo Diodoro (I, 51.3) se interesa por su historia y su transformación en toro para conseguir a la hija del rey de Egipto.

compañía de los Coditos. Así, el testimonio más antiguo es el que encontramos en Plinio²³¹ por quien conocemos la existencia de una estatua en basalto de tamaño colosal que Vespasiano hizo colocar en el *Templum Pacis* de Roma. En esta estatua Nilo estaba rodeado de dieciséis Coditos que jugaban despreocupados, es decir, la composición más popular para representar a esta divinidad fluvial. Sin embargo, hubiésemos deseado que Plinio fuera algo más prolijo en la descripción de la estatua, especialmente en lo que respecta a la actividad que despliegan esos dieciséis Coditos que rodean al Nilo, sin duda un gran derroche de energía del que nada sabemos.

Como cabía esperar, Luciano resulta más generoso y nos suministra una imagen precisa aunque escueta de una pintura de Nilo:

“ εἰ που τὸν Νεῖλον εἶδες γραφῇ μεμιμημένον, αὐτὸν μὲν κείμενον ἐπὶ κροκοδείλου τινὸς ἢ ἵππου τοῦ ποταμίου, οἷοι πολλοὶ ἐν αὐτῷ, μικρὰ δὲ τινα παιδία παρ’ αὐτὸν παίζοντα -πήχεις δὲ αὐτοὺς οἱ Αἰγύπτιοι καλοῦσι- τοιοῦτοι καὶ περὶ τὴν Ῥητορικὴν οἱ ἔπαινοι.”²³²

Representaciones iconográficas similares a la imagen que Luciano evoca aquí del Nilo han llegado en gran número hasta nosotros. No se refiere Luciano a una pintura en concreto, a una escultura de tal templo o a un mosaico de tal lugar. Habla de un tipo de representación de todos conocido. Estas referencias a un tipo compositivo e iconográfico generalizado para la imagen de un dios o de un tema sólo son comprensibles en el arte helenístico y posterior en el que el arte se había convertido en una industria de producción

²³¹ *HN*, XXXVI, 58

²³² *Rh. Pr.* 6.: “ Si en algún lugar has visto al Nilo representado en una pintura, apoyado sobre algún cocodrilo o sobre un hipopótamo, como muchos de los que en él hay, y unos niños pequeños que juegan junto a él —los egipcios los llaman coditos— como éstos son los Elogios en torno a la Retórica.”

en serie a partir de un modelo²³³, en un producto de consumo generalizado. A este modelo familiar a su público es al que se refiere el autor de Samósata, y éste es el que Filóstrato tenía en mente cuando justificaba ingeniosamente la ausencia de cocodrilos e hipopótamos de nuestro cuadro. Ciertamente, también hoy en día nos serviría esta descripción de Luciano si quisiéramos brevemente transmitir la imagen que el río Nilo adopta en el arte helenístico-romano de acuerdo a los testimonios que han sobrevivido hasta nuestros días.

Nuestro interés primordial en el análisis del cuadro descrito por Filóstrato es la figura infantil, de ahí que hayamos evitado hacer referencias a la composición total del cuadro y a aquellas partes no directamente relacionadas con el tratamiento que se hace de los Coditos. Sin embargo, tal vez valga la pena mencionar algún detalle secundario traído a colación por Luciano. Éste describe claramente una estatua del Nilo en la que la divinidad fluvial aparece reclinada apoyándose sobre algún animal propio del lugar (κείμενον ἐπὶ κροκοδείλου τινὸς ἢ ἵππου τοῦ ποταμίου). En cambio Filóstrato no menciona explícitamente en qué posición ha sido representado Nilo en la pintura que intenta colocar ante nuestros ojos. Conservamos representaciones de esta divinidad en posición sedente acompañado igualmente de numerosos Coditos o *Peccheis*, lo que convierte también en válida la posibilidad de que el Nilo de Filóstrato estuviese sentado o incluso de pie, aunque la forma en que los Coditos juegan sobre su pecho y se arrojan sobre él hace esta opción menos probable.

Si utilizamos como punto de referencia los testimonios iconográficos que han llegado hasta nosotros, deducimos que son más numerosos, con diferencia, los casos en los que Nilo aparece reclinado en compañía de los Coditos (11 documentos

²³³ Vid. R. BIANCHI BANDINELLI, *Del Hellenismo a la Edad Media*, Madrid 1981 (trad. española B. GÓMEZ IBÁÑEZ), pp21-34.

iconográficos), frente a las ocasiones en que está sentado (4) o en pie (2). Si bien el argumento estadístico no es definitivo, pues muchos e imponderables son los factores que pueden haber coincidido para la preservación de un tipo de documento iconográfico y no otro, con todo, nos lleva a pensar que la representación del Nilo reclinado en compañía de Coditos (desde uno a dieciséis) era la más difundida, idea apoyada por la información que Luciano nos ofrece.

El otro cuadro descrito por nuestro autor que aquí nos interesa tratar es el denominado *Centauresas*²³⁴, donde volvemos a encontrar un grupo de figuras infantiles pertenecientes a la mitología. En este caso, sin embargo, lo retratado corresponde a la infancia de unas criaturas un tanto peculiares, puesto que en su apariencia se une una parte humana y otra equina. Si bien en este aspecto la descripción de los pequeños centauros constituye una diferencia, en cuanto a cómo se presenta el grupo infantil en la pintura la composición es muy semejante a lo que encontrábamos en el caso de los Coditos o *Pechéis* y en el de los Erotes: un conjunto de figuras en variadas actitudes. Detengámonos un momento en la parte de la ἑκφρασις en que se describen estas ocupaciones de los pequeños centauros.

“ κένταυροι δὲ ταυτὶ τὰ βρέφη τὰ μὲν σπαργάνοις ἔγκειται, τὰ δὲ τῶν σπαργάνων ὑπεκδύεται, τὰ δὲ κλάειν ἔοικε, τὰ δὲ εὖ πράττει καὶ εὐροοῦντος τοῦ μαζοῦ μειδιᾷ, τὰ δὲ ἀτάλλει ὑπὸ ταῖς μητράσι, τὰ δὲ περιβάλλει αὐτὰς ὀκλαζούσας, ὁ δὲ ἐς τὴν μητέρα λίθον ἀφίησιν ὑβρίζων ἤδη. καὶ τὸ μὲν τῶν νηπίων εἶδος οὕπω σαφὲς ἐμπλημμυροῦντος αὐτῷ τοῦ γάλακτος, τὰ δὲ ἤδη σκιρτῶντα ἐκφαίνει τι καὶ τραχύτης, ὑπάρχει δὲ αὐτοῖς χαίτη μέλλουσα καὶ

234 *Im.* II, 3

A diferencia de lo que ocurría con los grupos infantiles anteriormente vistos, la descripción de esta pintura parece sugerir que en ella podían contemplarse crías de centauro pero no de la misma edad, aunque la diferencia de edad no sea de más de unos días o pocos meses. Esto se deduce de los diversos comportamientos que podemos observar: no pueden tener la misma edad un niño que está envuelto en pañales y otro que tira con insolencia una piedra (difícilmente puede utilizarse el verbo ὑβρίζω para referirse a la conducta de una criatura recién nacida). Asimismo, el hecho de que se hable de pequeños centauros cuyo aspecto no está todavía bien definido, nos lleva a pensar que en el cuadro podían verse otras crías con aspecto sí definido. Esta diversidad de edad y por consiguiente de apariencia, es, como decimos, una peculiaridad que no hallamos en los restantes grupos infantiles comentados.

Pero esta diversidad no sólo se aparece en el cuadro en lo que respecta a la edad de los pequeños centauros, sino que también se hace patente en otros aspectos de la pintura. Así, encontramos una significativa mezcla de comportamientos en las crías de centauro: unos se conducen de forma casi idéntica a como lo harían unos niños humanos, mientras que en otros asoma ya una conducta más salvaje y acorde con su naturaleza equina, o mejor dicho, de centauro. Evidentemente esa mezcla de conductas, unas humanas y otras salvajes, es consecuencia directa de su doble naturaleza

²³⁵ *Im.* II, 3. 2: : " Unas crías de centauro yacen aquí en pañales, otras se despojan de ellos, aquellas parecen llorar, otras están felices y sonríen mientras mana abundantemente el pecho, otras saltan sobre sus madres, otras abrazan a sus madres cuando éstas se inclinan, y una tira a su madre una piedra, lleno ya de cólera . "

humana y equina.

Una fuente distinta a Filóstrato nos proporciona un retrato de pequeños centauros en los que también se insiste en este punto de la doble conducta, una más humana que otra. Se trata de un pasaje del *Zeuxis* de Luciano²³⁶, en el que se nos describe una obra del famoso pintor. En ella una centauresa amamanta a sus dos crías de la siguiente manera:

“ τοῖν νεογνοῖν δὲ τὸ μὲν ἄνω ἔχει αὐτὴ ἐν ταῖς ἀγκάλαις καὶ τρέφει ἀνθρωπικῶς ἐπέχουσα τὸν γυναικεῖον μαστόν, τὸ δ’ ἕτερον ἐκ τῆς ἵππου θηλάζει ἐς τὸν πωλικὸν τρόπον.”²³⁷

Así pues, tanto como el cuadro de Zeuxis descrito por Luciano, como el que nos transmite Filóstrato subrayan esa doble naturaleza de los centauros y de sus crías que se manifiesta en un comportamiento igualmente dual.

También en la *ἐκφρασις* filostratea se advierte un cambio físico en las crías de centauro. A juzgar por lo que se nos dice en la última parte del fragmento anteriormente citado, los pequeños centauros parecen nacer con apariencia humana y ésta va adquiriendo los rasgos equinos que caracterizan al centauro adulto según van creciendo.

Del cuadro que se descubre a través de las palabras de nuestro autor nos estamos deteniendo únicamente en la sección que describe a las crías de centauro, sin profundizar más en el resto de la composición, en la que se muestra un grupo de hermosas

²³⁶ *Zeux.* 3-7

²³⁷ *Zeux.*, 4: “De los dos recién nacidos, a uno lo tiene entre sus brazos y lo alimenta a la manera humana, ofreciéndole el pecho de mujer, mientras que al otro lo amamanta como una yegua haría con un potrillo.”

centauresas en compañía de sus crías. Sin embargo, cabe citar que los cuadros de centauresas con crías constituían un género definido, iniciado por Zeuxis, según afirma Luciano:

“ Ἐθέλω γοῦν ὑμῖν καὶ τὸ τοῦ γραφέως διηγῆσασθαι. ὁ Ζεῦξις ἐκεῖνος ἄριστος γραφέων γενόμενος τὰ δημώδη καὶ τὰ κοινὰ ταῦτα οὐκ ἔγραφεν, ἢ ὅσα πάνυ ὀλίγα, ἥρωας ἢ πολέμους, ἀεὶ δὲ καινοποιεῖν ἐπειράτο καὶ τι ἀλλόκοτον ἂν καὶ ξένον ἐπινοήσας ἐπ’ ἐκείνῳ τὴν ἀκρίβειαν τῆς τέχνης ἐπεδείκνυτο. ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις τολμήμασι καὶ θήλειαν Ἴπποκένταυρον ὁ Ζεῦξις οὗτος ἐποίησεν, ἀνατρέφουσάν γε προσέτι παιδίῳ Ἴπποκενταύρῳ διδύμῳ κομιδῇ νηπίῳ. τῆς εἰκόνος ταύτης ἀντίγραφός ἐστι νῦν Ἀθήνησι πρὸς αὐτὴν ἐκείνην ἀκριβεῖ τῇ στάθμῃ μετεννεγμένη.”²³⁸

Vemos, pues, cómo Zeuxis con la introducción de este género se propuso ante todo innovar y alejarse de los temas habituales y un tanto trillados de la pintura del momento. No encontramos en Filóstrato referencia alguna a este carácter exótico e innovador de la pintura de centauresas con crías que describe, por lo que suponemos que el género disfrutó de gran popularidad, de tal manera que acabó cayendo en eso mismo que Zeuxis intentaba evitar: lo habitual y popularmente conocido.

²³⁸ *Zeux.*, 3: “ Quiero contaros pormenorizadamente la historia del pintor. Zeuxis, que llegó a ser el mejor de los pintores, no pintaba cosas populares y ordinarias, o lo menos posible, héroes o batallas, sino que siempre intentaba innovar, y, siempre que se le ocurría algo singular e insólito, lo representaba con perfección técnica . Entre otros atrevimientos, hizo una hembra de hipocentauro, alimentando, además, a sus dos hijitos hipocentauros, gemelos, muy pequeños. De ese cuadro ahora hay una copia en Atenas, minuciosamente sacada con regla sobre el original. ”

A continuación del pasaje seleccionado Luciano cuenta la suerte que el original de la copia mencionada corrió. Éste fue confiscado por Sula y enviado a Italia con otras piezas artísticas, pero el barco naufragó en el Cabo de Malea perdiéndose toda la valiosa carga.

El cuadro de Zeuxis que Luciano se detiene en describir pormenorizadamente, retrata una escena de considerable encanto. Aparecen las figuras ya mencionadas (la centauresa amamantando a sus dos pequeños) y junto a ellas puede verse un centauro, padre de las criaturas, que juega a asustar a los pequeños con una cría de león. Hay una cierta cotidianeidad en la escena, un ambiente familiar (una madre dando alimento a sus hijos mientras el padre juega con ellos, aunque sea asustándoles un poquito) que contrasta con la naturaleza exótica de los protagonistas, unos centauros. El conjunto es sin duda de intenso sabor helenístico, una época interesada por lo exótico lejano, y al mismo tiempo por lo cercano e intimista. Curiosamente encontramos aquí la otra reacción típica de los niños antes los animales, a la que nos referíamos al hablar de los Coditos o *Pechéis*, ya que los pequeños centauros no parecen demasiado felices con la travesura de su padre, y menos en horas de comida.

B. II. Cuadros con mujeres.

Junto al anterior apartado, dedicado a la figura infantil, hemos seleccionado algunas piezas ecfrásticas sobre cuadros cuyo personaje principal es una mujer, debido a la gran presencia que la figura femenina tiene en las *Imagines* de Filóstrato el Viejo. Esta presencia, sin duda, es reflejo de la gran importancia que las figuras femeninas poseen en la mitología griega, en contraste con la realidad relegada al ámbito doméstico y familiar que la mujer griega —al menos lo que de ella conocemos— soportaba en su vida cotidiana.

Hemos denominado a este apartado *Cuadros con mujeres* y no *Cuadros del mundo femenino*, debido a que este nombre podría inducir a engaño, pues en ningún momento se trata de cuadros cuya inspiración haya nacido de las actividades a las que se dedicaba la mujer en la época, en el sentido de un retrato en cierto modo realista del ambiente en el que las actividades de las mujeres se circunscribían. Por el contrario las mujeres que aparecen en las pinturas que a continuación analizaremos, son grandes figuras del mito y, como tales, están muy alejadas de constituir un cuadro típico costumbrista.

Sin embargo, es innegable la sensible presencia de la figura femenina a lo largo de las *Imagines*, presencia que se corresponde acertadamente con el mayor peso que lo femenino tuvo en el mundo helenístico y en época del Imperio. No sólo descubrimos de esta paulatina revalorización de la mujer y sus gustos —hablando siempre en términos relativos— en figuras históricas de gran trascendencia como las reinas egipcias de la dinastía de los Ptolomeos, sino que incluso la trascendencia que la novela alcanzó se ha relacionado en

no pocas ocasiones con un público femenino que tenía acceso a la lectura¹ y que hizo de éste nuevo género su predilecto, a lo que el propio género respondió con el cultivo de aspectos en sus argumentos que podrían satisfacer los gustos de su público (tramas amorosas, énfasis en lo sentimental y emotivo, escenarios de riqueza y suntuosidad, pautas de comportamiento cercanas a lo socialmente aceptable para una mujer, y el propio hecho de que la protagonista femenina ensombrezca e muchas ocasiones a su compañero².)

El tratamiento de estas figuras del mito es acorde a su retrato clásico, pero también dentro de este repertorio los modelos de mujer que la tradición griega revela son variados —aunque no todos ellos gocen de la misma aceptación—. En nuestra selección hemos intentado recoger también esta polifonía femenina de papeles que la mitología atribuye a la mujer.

En la primera de nuestras *écphrasis* la mujer es, ante todo, el premio del héroe. Andrómeda es el prototipo de la recompensa del personaje masculino esforzado que la salvará de su triste destino de alimento de un monstruo marino. Es la novia —en una de las descripciones que de ella se hacen, como veremos más adelante, se dice de ella que ha sido ataviada con el traje nupcial, como si fuera la novia de Hades, pues la muerte es su destino—, la doncella que ha de

¹ Sobre la educación femenina en la Antigüedad y el público de novelas en general, *vid.* S.G. COLE, "Could Greek Women read and Write?" en H. P. FOLEY (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York-París-Londres-Montreux-Tokyo 1981, pp. 219-45; E. L. BOWIE, "Les lecteurs du roman grec" en M.F. BASLEZ, P. HOFFMANN, M. TREDÉ (eds.), *Le monde du roman grec. Actes du coll. intern. tenu à l'Ecole Norm. Sup.*, París 1992.

² Sobre la figura femenina en las novelas griegas *vid.* L.R. CRESCI, "La figura di Melite in Achille Tazio", *A&R* 23 (1978) 74-82; S. WIERSMA, "The Ancient greek Novels and Its Heroines: a female Paradox", *Mnemosyne* 41 (1990) 109-23; D. del CORNO, "Anzia e le compagne, ossia le eroine del romanzo greco", en R. UGLIONE (ed.), *Atti del II Congresso Internazionale. "La donna nel mondo antico"*, Turín 1989, PP. 73-84; C. GARCÍA GUAL, *Audacias femeninas*, Barcelona 1993, pp. 49-68.

ofrecerse como sacrificio. Su papel también el más pasivo, pues toda su actuación se mueve entre dejar que el monstruo la devore o dejar que Perseo la salve. Su máximo valor radica en su belleza y en su virginidad, a la primera le dedica Filóstrato una atención especial, la segunda se sobrentiende.

Ariadna ya representa el siguiente estadio en el peculiar *cursus honorum* femenino, pues su papel es el de esposa, compañera. Ciertamente también es la mujer que pone en peligro y traiciona al *genos* por preferir unirse al extranjero, Teseo, e inclinar la balanza en favor del *gamos*, pero eso fue antes, en Creta. En la *écphrasis* que Filóstrato nos propone es ante todo la esposa de Dioniso, la futura esposa, ya que el momento escogido por el pintor es el del encuentro de Dioniso con la joven.

Y a continuación la madre: Semele. No cualquier madre, sino la de Dioniso, uno de los dioses más importantes del panteón griego. Pero representa también la mortal que entra en relación con un dios, y que sufre las consecuencias de tan terribles compañías.

Hasta aquí los tres modelos aceptables y dignos de elogio para una mujer. Pero también está la cara oscura de lo femenino, la mujer que transgrede las normas y sobrepasa los límites del lugar que se considera adecuado para ella. Ciertamente es Clitemnestra en la *écphrasis* de Casandra la representante más sobresaliente de este modelo inverso. Es muy significativo el hecho de que en un cuadro como el descrito, en el que hay otros personajes de gran peso como son Egisto, pero sobre todo Agamenón, la tensión de la escena recaiga sobre los hombros de dos mujeres: Casandra y Clitemnestra. Así, el mito ha quedado suspendido en la pintura en el momento en

que Clitemnestra levanta el hacha sobre Casandra para asesinarla. Ellas son la razón dramática de la escena. Sin embargo, de nuevo las figuras femeninas adquieren su valor y significado en relación con una figura masculina, ya que son la esposa y la amante de Agamenón. No cabe concebir en la Antigüedad una mujer al margen del sistema masculino, ya que sin ser hija, esposa o madre esa mujer se convierte en una *asocial*.

Pasífae también constituye un caso de desviación sobre el patrón general y recomendable, por un doble motivo: porque es una adúltera, y porque la pasión que experimenta ataca por su base la estructura social humana, al buscar la unión sexual con un animal, un hermoso toro blanco. Además, la reina cretense no sólo experimenta esta pasión *contranatura*, sino que rechaza la habitual pasividad que caracteriza a la mujer socialmente aceptable y busca satisfacer su deseo, para lo que acude a Dédalo y éste ingenia la famosa vaca artesanal. Lo llamativo de la *écphrasis* filostratea es que una historia como la de Pasífae, de tan fuerte dramatismo, sea tratado con un tono amable y juguetón —ahí están los Erotes que colaboran afanosamente en la construcción de la vaca— que la convierte casi en un capricho alejandrino.

Los cinco casos escogidos creemos que en conjunto constituyen una adecuada perspectiva sobre el mundo de la mujer en el mito, con sus modelos y *contra-modelos*.

II. B. II. 1. Perseo y Andrómeda (I, 29).

II. B. II. 2. Ariadna (I,15).

II. B. II. 3. Sémele (I,14).

II. B. II. 4. Casandra (II,10).

II. B. II. 5. Pasífae (I, 16).

II. B. II. 1. Perseo y Andrómeda.

Al revisar las obras literarias de la Antigüedad en las que se menciona el mito de Perseo y Andrómeda, nos llama poderosamente la atención el descubrir que en muchas de ellas también encontramos ἐκφράσεις de cuadros, como en el caso de Filóstrato. En los restantes casos se nos narra, sencillamente, el relato mitológico, sin que éste se encuentre representado en una obra iconográfica de la que se hace eco el escritor³. Con sus palabras Aquiles Tacio⁴, Heliodoro⁵, y Luciano⁶ (aparte, claro está, el propio Filóstrato) reviven ante nuestros ojos cuadros antiguos, lo que nos da idea de la considerable difusión que esta escena disfrutó en el arte antiguo, como asimismo atestiguan los documentos iconográficos que han llegado a nosotros.

No ha de extrañarnos, por lo tanto, el comentario que Filóstrato introduce al comienzo de su propia ἑκφρασις y del que es posible deducir que incluso para un muchacho de no muchas lecturas mitológicas como parece ser el joven interlocutor de nuestro autor en las *Descripciones*, la historia de Perseo y Andrómeda resultaba familiar⁷.

El interés que estos testimonios literarios que rememoran cuadros se acentúa aún más al comprobar que podemos reconstruir

³ Las fuentes literarias que narran el mito sin describir obra alguna de arte plástico y que hemos utilizado aquí por el interés de la información que nos proporcionan son: Ovidio, *Metamorphosis* IV, v. 663; Luciano, *Dialogi Marini*, 14; Apolodoro, *Bibliotheca* II, 4.3; e Higino, *Fabulae*, LXIV. Sobre un total de ocho testimonios literarios (incluyendo a Filóstrato) que recogen con cierto detalle la liberación de Andrómeda por Perseo, cuatro evocan una pintura, lo que es un tanto por ciento importante.

⁴ Ach. Tat., III, 6-8.

⁵ Hld., IV, 8.

⁶ Dom., 22

⁷ *Im.* I, 29.1: "(...) καὶ ἄθλος τοῦ ἀνδρός, ὃν ἐκὼν ἔτλη κατὰ ἔρωτα, οἶμαι σε, ὦ παῖ, μὴ ἀνήκοον εἶναι τοῦ Περσέως" ("Y la prueba de ese hombre, que voluntariamente afrontó por amor, no creo que te sea desconocida, muchacho, de Perseo.")

con ellos casi la secuencia completa de la hazaña de Perseo contra el monstruo, puesto que cada cuadro refleja un momento distinto de la acción. Así, en Aquiles Tacio y también en una de las dos obras en las que Luciano se ocupa de este mito, en su *Sobre la casa*, la acción ha sido congelada por el pintor en su momento de mayor tensión dramática, cuando Perseo y el monstruo enviado por Poseidón están enzarzados en la lucha, a la que asiste esperanzada y aterrada al mismo tiempo Andrómeda, encadenada a las rocas de la costa de Etiopía. El autor de la pintura que inspira los comentarios de Filóstrato ha preferido mostrarnos la escena inmediatamente posterior a ésta, cuando ya el vencedor del combate es claro y Perseo procura recuperar el aliento tras el enorme esfuerzo, mientras Eros desata a la todavía incrédula muchacha. Por último, Heliodoro nos cuenta de un cuadro en el que el ya recompuesto héroe con un gesto atento ayuda a Andrómeda a descender de las rocas sobre las que había aguardado que se desvelara su suerte final.

Tanto si consideramos las fuentes literarias que reflejan una pintura antigua, como las que se limitan a narrar el mito sin más, e incluso si acudimos a los testimonios que nos procuran los documentos iconográficos, frente a todos ellos la escena descrita por Filóstrato resulta singular por el momento reflejado y por las actitudes de algunos de los personajes que intervienen, como a continuación procuraremos analizar.

Pero, ¿cómo inicia Filóstrato la ἑκφρασις del cuadro?. De una forma un tanto anómala dentro de sus costumbres, ya que en vez de comenzar una nueva ἑκφρασις, como tantas otras veces, refiriendo las figuras que aparecen en el cuadro, para a continuación revelarnos su identidad, sin prolongar el enigma que la pintura supone para los ojos de quienes no entienden de mitología clásica, en esta ocasión la

descripción comienza no por *lo que se ve y es*, sino por *lo que no es lo que se ve*. Tenemos un inicio excluyente:

“Ἄλλ’ οὐκ Ἐρυθρά γε αὕτη θάλασσα οὐδ’ Ἴνδοι
ταῦτα, Αἰθίοπες δὲ καὶ ἀνὴρ Ἕλλην ἐν Αἰθιοπία.”⁸

El *enigma* (αἵνιγμα) que suele ser el cuadro se resuelve en esta ocasión desde el inicio. No deja margen el autor para la imaginación ni el juego del lector, no le permite elaborar conjeturas, ni siquiera por el breve tiempo habitual, acerca de lo descrito. Lo más curioso, sin embargo, sigue siendo esa forma de empezar una descripción con una negación, excluyendo aquello que no es lo descrito. ¿Cuál es, por lo tanto, el motivo que induce a confundir Etiopía con el Mar Rojo, y a los etíopes con los indios, y que se encuentra en la raíz de tan peregrino comienzo?. Rápidamente nuestro autor-guía nos proporciona las identidades y las coordenadas geográficas correctas, queriendo deshacer tal vez esa supuesta confusión primera de toda persona que se acerque al cuadro. Las palabras que siguen nos distraen un tanto de este malentendido, del que sólo posteriormente se nos dará la clave.

Al desvelar nuestro autor la patria del protagonista del cuadro y la localización geográfica del mismo, se introduce un motivo muy popular en la oratoria del la Segunda Sofística: el griego entre bárbaros. Ni que decirse tiene que esta oposición era utilizada por los oradores y escritores de la época de Filóstrato, y por el mismo Filóstrato, para resaltar el carácter independiente y poco impresionable del griego, que siempre salía mejorado en la comparación. El ejemplo preferido y recurrente era, sin duda,

⁸ *Im.* I, 29.1: “ Este mar no es el Mar Rojo, ni éstos son los indios, sino etíopes, y éste un hombre griego en Etiopía. .”

Temístocles durante su exilio en tierras del soberano persa, reflejado en otra de las ἐκφράσεις de Filóstrato⁹. También en su *Vida de Apolonio de Tiana*¹⁰ recurre nuestro autor a la figura de Temístocles ante el auditorio extranjero. En esa ocasión el propio Apolonio se convierte en un doble del ateniense ante Vardanes¹¹, dando sobradas muestras de la fortaleza de ánimo e independencia de criterio que de él se espera.

En la descripción que nos ocupa dicho contraste antropológico no está desarrollado, sino meramente aludido en estas palabras iniciales, aunque más adelante vuelve a insistirse en él, pero en sentido contrario, es decir, del contraste no es la parte griega la que sale favorecida en contra de lo habitual, sino la bárbara. Nos referimos al momento de la ἑκφρασις en la que se pondera la belleza de Andrómeda, superior a la hermosura de las mujeres griegas:

“παρέλθοι ἄν καὶ Λυδὴν ἄβρᾶν καὶ Ἀτθίδα
 ὑπόσεμνον καὶ Σπαρτιάτην ἑρρωμένην¹².”

Es evidente que en un episodio mitológico de esta especie Filóstrato no podía dejar de referirse al contraste griego/bárbaro, dicotomía omnipresente en la cultura helena y que no desapareció en el mundo helenístico, a pesar de la ampliación extraordinaria de horizontes, circunstancia que más bien favoreció la difusión de este motivo antes que eliminarla. Los principios sobre los que se basa el movimiento cultural de la Segunda Sofística y los fines que persigue

⁹ *Im.* II, 31, donde se describe el primer encuentro de Temístocles con Artajerjes ante la fastuosa corte persa.

¹⁰ *VA* I, 29.

¹¹ Sobre si realmente el rey al que se refiere Filóstrato en *VA* era Vardanes o ya Gotarces, que subió al trono tras su muerte, *vid.* F. GROSSO, “La *Vita di Apolonio di Tiana* come fonte storica”, *Acme* 7 (1954) 333-532; y A. BERNABÉ, *Vida...*, p. 103, n. 72.

¹² *Im.* I, 29 .3: “Superaría a una lidia en delicadeza, a una ateniense en majestuosidad, a una espartana en vigor.”

mantienen viva esta confrontación inmemorial entre lo griego y lo bárbaro, concebido despectivamente como un todo sin distinciones.

Resulta curioso el encontrar también en Luciano una alusión a esta oposición de lo griego frente a lo bárbaro a la hora de narrar el episodio de Perseo Andrómeda:

“Μηκέτι μεμνώμεθα, ὦ Δωρί, ἐκείνων, εἴ τι
βάρβαρος γυνή ὑπὲρ τὴν ἀξίαν ἐλάλησεν.”¹³

En este caso el contraste vuelve a favorecer a la parte helena, al menospreciar el uso inconsciente que de su lengua hizo la madre de Andrómeda. Significativamente, no se censura sólo el que Casiopea fuera lenguaraz y engreída, sino que este rasgo se vincula a su carácter extranjero, bárbaro.

La ἔκφρασις que Filóstrato nos presenta viene así a constituir un ejemplo ilustrador del motivo del griego entre bárbaros, aunque por circunstancias no aclaradas en un principio, el espectador de la pintura pudiera confundirse al identificar a los bárbaros de turno como indios en vez de como etíopes. A continuación introduce nuestro autor un brevísimο repaso del mito, como es costumbre en sus descripciones, antes de dedicarse plenamente a lo representado en el cuadro concreto que le ocupa:

“ὅν [Perseo] φασιν Ἀτλαντικὸν ἀποκτεῖναι κῆτος ἐν
Αἰθιοπία περζεῦον ἐπὶ τὰς ἀγέλας καὶ τοὺς ἐν γῇ
ἀνθρώπους.”¹⁴

¹³ *DMar.*, 14. 4: “Ya no nos acordemos más de ello, Doris, si una mujer bárbara ha hablado por encima de su valía .”

¹⁴ *Im.* I, 29.1: “ (...) el que dicen que mató a un monstruo atlántico y perseguía a los rebaños y a los hombres de la tierra .”

Como puede verse faltan detalles importantes, especialmente los referidos a la causa de la aparición del monstruo marino en la costa de Etiopía. De hecho, en lo que resta de ἔκφρασις Filóstrato no se preocupa de los acontecimientos previos a lo representado en la pintura, a pesar de que la situación extrema en la que se encuentra Andrómeda en el cuadro se explica por la actitud jactanciosa de su madre. En otras fuentes, como Ovidio¹⁵, Luciano¹⁶, Apolodoro¹⁷ e Higino¹⁸ se da la importancia merecida a dichos antecedentes, aunque se traten más o menos extensamente. Probablemente esta parquedad de detalles está justificada por la gran difusión que el mito de la liberación de Andrómeda por Perseo experimentó en el mundo helenístico y de época imperial, como no sólo las fuentes literarias nos permiten deducir y la abundancia de testimonios iconográficos.

Tras refrescar brevemente nuestra memoria con respecto al episodio que aparece en el cuadro, Filóstrato se centra ya en lo representado. Sin duda, se trata de una pintura monoscénica, es decir, una pintura que ha escogido reflejar no una narración mitológica en una sucesión de escenas, sino que ha preferido congelar uno de sus momentos, en concreto el instante inmediatamente posterior a la victoria sobre el monstruo.

Este tipo de representación es la preferida por el arte clásico griego, sólo que el momento escogido suele corresponder al de mayor tensión dramática, al punto en el que la acción está en pleno desarrollo. En el caso de la pintura que Filóstrato pretende traer ante nuestros ojos la inspiración helenística es evidente, pues

¹⁵ *Metamorphosis* IV, v. 670 y 685-7

¹⁶ *DMar.*, 14.4

¹⁷ *Bibliotheca* II, 4.3

¹⁸ *Fabulae* LXIV, 1

no se prefiere evocar el relato mitológico en el momento cuando Perseo se enfrenta con el terrible Ceto y todavía la victoria no está decidida, antes bien se inclina el autor del cuadro por el instante posterior, el instante en el que ya todo ha sucedido aunque todavía el calor y la intensidad del enfrentamiento se perciben.

Este ánimo que evita la representación de la acción en su momento de mayor tensión y se decanta por lo *secundario*, por el *después*, es el mismo que alimentó el interés por lo cotidiano, lo íntimo y lo infantil, una de las parcelas que conquista el arte helenístico. No es casual que los testimonios iconográficos que poseemos en los que aparece Andrómeda liberada o en aquellos en los cuales Perseo ayuda a descender a Andrómeda del lugar en el que había sido atada, pertenezcan a época helenística e imperial¹⁹.

La primera mirada que Filóstrato dirige al cuadro recae sobre el monstruo, cuyo cuerpo exánime nos indica que ya ha terminado el enfrentamiento:

“ ταῦτ’ οὖν ἐπαινῶν ὁ ζωγράφος καὶ οἰκτεῖρων τὴν
Ἀνδρομέδαν, ὅτι κήτει ἐξεδόθη, τετέλεσται ἤδη ὁ
ἄθλος, καὶ τὸ μὲν κῆτος ἔρριπται πρὸ τῆς ἡόνος

¹⁹ Es el caso de una crátera del tercer cuarto del s. IV a.C. (Matera, Museo de Ridola, *LIMC* 64), en el que vemos a una Andrómeda ya liberada pero todavía en pie ante las rocas o palos —no se aprecia adecuadamente— a los que había sido atada, y de las muchas representaciones de pinturas parietales procedentes de Pompeya en la que Perseo ayuda a descender a la hija de Casiopea con gesto de exquisito cortesano (por ejemplo, la pintura procedente de Pompeya, hoy en el Museo de Nápoles, *LIMC* 68), o incluso mosaicos con el mismo tema (por ejemplo, el perteneciente a la denominada casa de Dioniso y Ariadna, en Antioquía, de principios del s. III d. C., o el de Túnez, procedente de Bulla Regia, *LIMC* 75), gemas talladas y cameos (así, el jaspe hoy en Berlín, *LIMC* 76), monedas (es el caso de las dracmas de Alejandría del 160-161 d. C., *LIMC* 79) y numerosos relieves en piedra de época imperial (por ejemplo el del Museo Capitolino o de Roma, de época adrianea, *LIMC* 86, y el fragmento de sarcófago también conservado en este museo, considerado de época de los Severos, *LIMC* 87). Hemos escogido sólo algunos ejemplos ilustrativos de entre un gran número de testimonios iconográficos.

[Todas las referencias a piezas que aparecen en el *LIMC* citadas en relación con la ἔκφρασις de Perseo y Andrómeda se refieren al apartado s.v. “Andrómeda”]

ἐμπλημυροῦν πηγαῖς αἵματος, ὑφ' ὧν ἐρυθρὰ ἡ
θάλασσα, (...).”²⁰

Sólo ahora entendemos la clave de la posible confusión inicial, aquella que nos llevaba a pensar en el Mar Rojo, en lugar de en la costa de Etiopía: las aguas etíopes se han teñido con la sangre que mana de las numerosas heridas del monstruo. Filóstrato, al igual que al comienzo no ha explicado el porqué de la posible confusión, tampoco ahora señala de manera especial que es debido a la sangre del monstruo que el mar parece el Mar Rojo. Deja esta conclusión a la perspicacia del lector que sepa relacionar los dos comentarios, y que haya sabido mantener viva su curiosidad desde ese extraño comienzo. El αἶνγμα que constituye la pintura ante la que Filóstrato no sitúa, se desveló sólo en parte con las palabras del comienzo. Digamos que con esas palabras iniciales que deshacían la malinterpretación de la costa de Etiopía como la del Mar Rojo, Filóstrato complacía a aquella parte de sus lectores menos exigentes, los que sólo querían saber qué era lo representado en el cuadro. Con la descripción del monstruo y sus heridas que tintan las aguas del mar, Filóstrato da respuesta a la curiosidad de esos otros lectores que no quedaron del todo satisfechos y querían conocer el origen de la confusión que había provocado la aclaración primera del autor. Muy probablemente la esperanza de Filóstrato es mantener en vilo a todos sus lectores, hasta el momento en que les proporcione la totalidad de las piezas del puzzle, cuya clave son las heridas de Ceto.

Si bien de la imagen del monstruo ensangrentando con sus

²⁰ *Im.* 1, 29. 2: “Ciertamente, el pintor elogia esta hazaña y se compadece de Andrómeda, porque fue entregada al monstruo. Ya ha terminado el enfrentamiento, y el monstruo está tirado sobre la orilla, lleno de manatiales de sangre, con los que se tiñe de rojo el mar.”

heridas las aguas de la costa de Etiopía, saca gran provecho nuestro autor, del aspecto del propio monstruo se desentiende por completo, sin ni siquiera proporcionarnos un bosquejo de su apariencia o dimensiones. Suponemos que ha de tratarse de un ser de gran tamaño, como cualquier monstruo que se precie, especialmente por teñir con su sangre gran parte de un mar, pero nada más. Para otros autores, por el contrario, el monstruo se convierte en una pieza succulenta que no quieren dejar escapar, y se complacen en describirnoslo detalladamente. El caso más sobresaliente es el de Aquiles Tacio, quien nos proporciona una visión del monstruo en pleno vigor (recuérdese que en Filóstrato Ceto ya ha caído y su cuerpo aparece tirado sobre la orilla):

“ τὸ δὲ κῆτος ἀντιπρόσωπον τῆς κόρης κάτωθεν ἀναβαῖνον ἀνοίγει τὴν θάλασσαν· καὶ τὸ μὲν πολὺ τοῦ σώματος περιβέβληται τῷ κύματι, μόνη δὲ τῇ κεφαλῇ τὴν θάλασσαν ἀποδύεται. ὑπὸ δὲ τὴν ἄλμην τοῦ κύματος ἢ τῶν νώτων ἐγγέγραπτο φαινομένη σκιά, τὰ τῶν φολίδων ἐπάρματα, τὰ τῶν αὐχένων κυρτώματα, ἢ λοφία τῶν ἀκανθῶν, οἱ τῆς οὐρᾶς ἐλιγμοί. γένυς πολλή καὶ μακρά· ἀνέωκτο δὲ πᾶσα μέχρι τῆς τῶν ὠμῶν συμβολῆς, καὶ εὐθύς ἡ γαστήρ.”²¹

Luciano, por su parte, sólo menciona que su cuerpo estaba erizado de espinas y que poseía una terrible mirada, mientras avanzaba con las fauces abiertas hacia la joven²². En Ovidio

²¹ Ach. Tat., III, 7.6: “Y el monstruo hiende el mar, alzándose desde abajo frente a la muchacha. Y la mayor parte del cuerpo está cubierto por las olas, mientras que sola la cabeza tiene fuera del mar. Se ha pintado mostrándose bajo las aguas marinas la sombra del lomo, las escamas entrelazadas, la curvatura del cuello, las espinas de las cerdas, las vueltas de la cola. Su boca grande y profunda. Y se abre toda hasta la articulación de los hombros, y a continuación la panza.”

²² Dom., 22.

encontramos al monstruo en plena acción, atacando y defendiéndose de Perseo, ya que se trata de una narración y no de la descripción de un cuadro como es el caso de Aquiles Tacio²³. Tanto en el autor latino como en éste último la presencia del monstruo resulta más real que en los restantes testimonios literarios. En éstos, al igual que en Filóstrato, Ceto parece haberse convertido en la simple excusa para hablar de Perseo y Andrómeda, algo que se puede nombrar de pasada sin prestarle demasiada atención.

Las fuentes iconográficas, por último, nos presentan a un monstruo semejante a un dragón a los pies de Andrómeda en la mayoría de las ocasiones²⁴, o incluso imaginado como un gran pez²⁵. Muy probablemente, como algunos investigadores han comentado al respecto, la iconografía del monstruo atacando a Andrómeda y vencido por Perseo se encuentra en el origen de las representaciones de San Jorge y el dragón, constituyendo éste uno de tantos ejemplos de motivos de la Antigüedad clásica reutilizados para encarnar contenidos cristianos²⁶.

La siguiente figura que en la ἑκφρασις de Filóstrato entra en escena, una vez que se ha pasado, muy por encima, la figura del monstruo ya muerto, es Eros. Antes de describirnos la apariencia que

²³ Las características del cuadro descrito por Aquiles Tacio parecen indicarnos que se trata —al igual que en caso de la ἑκφρασις de Filóstrato— de una pintura monoscénica, es decir, que presenta la acción congelada en uno de sus momentos. Pero en este caso el instante escogido pertenece al momento de mayor tensión dramática, cuando todavía no sabemos en qué parará el enfrentamiento entre Perseo y el monstruo.

²⁴ Por ejemplo en un mosaico de Túnez de mediados del s. III d.C. (*LIMC* 75), o en el relieve de época adrianea del Museo capitolino ya mencionado anteriormente (*LIMC* 86). En el testimonio iconográfico más antiguo que conservamos de este episodio mitológico (ánfora corintia de figuras negras, hoy en Berlín, del s.VI a.C., *LIMC* 1) sólo puede verse la enorme cabeza del monstruo similar a la de un extraño perro de larga y afilada lengua.

²⁵ Es el caso de una *hydria* campana hoy en Berlín, fechada en el 360-350 a.C. (*LIMC* 19)

²⁶ Sobre este asunto v. J. SEZNEC, *La suirvance des dieux antiques*, París 1993.

el pintor ha dado en esta pintura al dios —peculiar, como veremos, en el arte helenístico— nuestro autor prefiere referirse a la actividad a la que se entrega: desatar a Andrómeda. En ninguno de los restantes autores literarios participa Eros tan directamente en la acción. De hecho sólo dos autores lo mencionan: Eurípides y Ovidio. En Ovidio hace acto de presencia junto a Himeneo durante la celebración de los esponsales del héroe y la muchacha, es decir, dentro del ámbito usual de esta divinidad y cuando todo el desagradable episodio del monstruo ha pasado:

“ Protinus Andromedam et tanti praemia facti
indotata rapit; taedas Hymenaeus Amorque
praecutiunt, largis satiantur odoribus ignes,
sertaque dependent tectis, et ubique lyraeque
tibiaeque et cantus, animi felicia laeti
argumenta sonant; reseratis aurea valvis
atria tota patent, pulchroque instructa paratu
Cepheni procures ineunt conuiuia regis.”²⁷

De mayor interés es el testimonio que nos proporciona Eurípides. En uno de los fragmentos conservados de la *Andrómeda* perdida para nosotros de este autor, aparecen los restos de una plegaria que Perseo dirige a Eros:

“σὺ δ’ ὦ τύραννε θεῶν τε κἀνθρώπων Ἔρως,
ἧ μὴ δίδασκε τὰ καλὰ φαίνεσθαι καλὰ

²⁷ *Metamorphosis* IV, v. 757-764: “ E inmediatamente se lleva a Andrómeda, sin dote, como premio a tan extraordinaria hazaña. Sus antorchas agitan Himeneo y Eros, las llamas se sacian de abundantes fragancias y cuelgan guirnalda de los techos, y por doquier suenan liras, flautas y cantos, pruebas felices del ánimo alegre; abiertas las puertas, dejan ver por entero el atrio de oro, y los cefenos distinguidos asisten al banquete del rey, con espléndida pompa dispuesto .”

ἢ τοῖς ἐρῶσιν, ὧν σὺ δημιουργὸς εἶ
 μοχθοῦσι μόχθους εὐτυχῶς συνεκπώνει.
 καὶ ταῦτα μὲν δρῶν τίμιος θνητοῖς ἔσῃ
 μὴ δρῶν δ' ὑπ' αὐτοῦ τοῦ διδάσκεσθαι φιλεῖν
 ἀφαιρεθήσῃ χάριτας αἷς τιμῶσί σε.”²⁸

El significado de ésta plegaria es controvertido, pues no sabemos cuál era la petición concreta que Perseo elevaba al dios. ¿Pedía su ayuda para conquistar el corazón de la muchacha? ¿O bien, ya que esto dependía de ser rescatada de las garras del monstruo, lo que solicitaba era un apoyo en la lucha?. El fragmento no va más allá, y nos deja en la duda²⁹.

Sí es bastante común, en cambio, la presencia de Eros en los testimonios iconográficos que han llegado hasta nosotros, pero sin inmiscuirse en la acción³⁰. Así en una *pelike* podemos verlo en compañía de Afrodita observando cómo se desarrolla la acción³¹, o bien revoloteando en otras ocasiones alrededor de los protagonistas³², suponemos que como divinidad propiciadora de su

28 Fr. 136 Nauck: “ Tú, soberano de dioses y hombres, Eros, o no hagas que lo hermoso parezca hermoso, o ayuda felizmente a los amantes, de quienes eres creador, que soportan las penas. Si haces esto, serás caro a los mortales, pero si no lo haces, por enseñar a amar te serán arrebatados los agradecimientos con los que te honraban .”

29 Sobre el significado y la interpretación del fragmento vid. R. KLIMER-WINTER, *Andromedatragödien*, Stuttgart 1993, pp.

30 Por el contrario, en muchas de las pinturas de los siglos XVI y XVII que también escogieron este episodio mitológico como tema Eros suele encargarse también de desatar a Andrómeda. Sin duda se debe a la influencia que en la pintura de la época, especialmente en el Renacimiento, tuvieron las *Descripciones* de Filóstrato. En el caso concreto de la liberación de Andrómeda, como en otros muchos, también hay que tener en cuenta la importancia de Ovidio y sus *Metamorfosis*. Sobre este asunto vid. V. CRISTÓBAL, “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, *CFC* 23 (1989) 51-96; J. DAVIDSON REID, *The Oxford Guide to Mythology in the Arts, 1300-1990.*, Oxford 1993; y C. GARCÍA GUAL, “Desnudo y mitología. Contrastes y variaciones”, *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona 1998.

31 *Péike* de Nápoles, procedente de Armentum o Misanello, datada en 330-320 a.C. (*LIMC* 14)

32 Así en la cratera del Museo de Ridola, Matera, procedente de Irsina y de la misma época (*LIMC* 64), o la pieza procedente de Mesambria de mediados del s. III a.C. (*LIMC* 26)

enamoramiento, e incluso coronando a Perseo³³ o Andrómeda³⁴.

Si bien esta desacostumbrada participación en la acción de Eros no resulta extraña a Filóstrato, su aspecto, en cambio, sí provoca los comentarios sorprendidos del autor:

“ γέγραπται δὲ πτηνὸς μὲν τὸ εἰωθός, νεανίας δὲ
παρ’ ὃ εἴωθε, καὶ ἀσθμαίνων γέγραπται καὶ οὐκ ἔξω
τοῦ μεμοχθηκέναι.”³⁵

La representación del dios como un adolescente no era lo más frecuente en el arte de época helenística, que sentía debilidad por la imagen del Eros *putto*, un niño gordezuelo y travieso que bajo la apariencia inofensiva de su arco y sus flechas, casi de juguete, seguía poseyendo una fuerza peligrosa y de la que era sensato desconfiar³⁶.

Pero más que esta visión de Eros como un νεανίας, lo que resulta curioso en la descripción de Filóstrato es que se nos diga que el dios respira con dificultad, como tras haber realizado un esfuerzo físico. ¿A qué esfuerzo se está refiriendo Filóstrato?. No creemos que pueda aludir al mero hecho de desplazarse volando, actividad tan común para Eros y que parece requerir escaso trabajo físico para él, como para otras divinidades que prefieren esta forma de desplazamiento. Desatar a Andrómeda, que es la única actividad que sabemos realiza Eros en la pintura, no parece requerir tampoco un

³³ *Lutrophoros* del Museo Nacional de Nápoles (*LIMC* 13), datado en el tercer cuarto del s. IV a.C. Perseo aparece también coronado por Afrodita en la cratera originaria de Capua del Museo estatal de Berlín de comienzos del s. IV a.C. (*LIMC* 8)

³⁴ Es el caso de un vaso hoy perdido procedente de Mantua (*LIMC* 141) cuya autenticidad ha suscitado cierta polémica, entre otras cosas por tratarse de una escena sin paralelos en el resto del *corpus* iconográfico.

³⁵ *Im.* I, 29.2: “Como de costumbre, se ha representado a Eros con alas, pero, en contra de lo usual, como un joven, y se le ha pintado respirando con dificultad y no libre de la fatiga.”

³⁶ Sobre las diferentes representaciones de Eros a lo largo del arte griego *vid.* el apartado dedicado a la figura de los Erotes de este trabajo B. I. 4. Grupos de Erotes.

extraordinario trabajo físico. Nada de esto parece explicar el comentario del autor.

De estas palabras podría entenderse que Filóstrato le supone a Eros una participación aún más directa en la acción que el mero hecho de desatar a Andrómeda. Parecería que nuestro autor considera que el apoyo prestado por el dios a Perseo no se ha limitado a serle propicio en el combate, sino que lo ha ayudado en la propia faena de luchar mano a mano contra el monstruo, lo cual sí explicaría la respiración alterada. Claro que esta colaboración no se apoya en ningún otro testimonio, ni literario ni iconográfico.

Pero no es sólo en este detalle de la supuesta contribución de Eros en acabar con Ceto donde Filóstrato se aleja de la mayoría de los testimonios que sobre el episodio poseemos, resultando, sin embargo, muy cercano a Eurípides. Ciertamente, menciona nuestro autor una plegaria con la que Perseo solicitó a Eros su apoyo para la empresa:

“καὶ γὰρ εὐχὴν ἀνεβάλετο τῷ Ἔρωτι ὁ Περσεὺς
πρὸ τοῦ ἔργου παρῆναι αὐτὸν καὶ κατὰ τοῦ θηρίου
συμπέτεσθαι, ὃ δὲ ἀφίκετο καὶ ἤκουσε τοῦ Ἑλλήνος.”³⁷

La expresión κατὰ τοῦ θηρίου συμπέτεσθαι parece aquí bastante reveladora de la labor que a juicio de Filóstrato Eros ha realizado en los momentos anteriores al instante que refleja la pintura descrita. Lo que ya no somos capaces de discernir con justeza es hasta qué punto estos comentarios son de la propia cosecha de nuestro autor y a su libre interpretación se deben, o bien son la lectura fiel de lo que ha querido reflejar el autor del cuadro.

Evidentemente, todo lo que se refiere a la plegaria es un excurso del autor literario, puesto que nada de ello se representa en

³⁷ *Im.* I, 29.2 : “ Pues incluso una súplica elevó Perseo a Eros para que acudiese y que, junto con él, cayese sobre la bestia desde el aire, y éste acudió y escuchó al griego.”

la acción. Lo que ya resulta más problemático es el cansancio físico que la figura de Eros demuestra, ¿es también esto una libre interpretación de Filóstrato, exagerando algún detalle particular de la pintura, o plenamente inventado por él para introducir la posterior referencia a la plegaria?. Difícil es decantarse en uno u otro sentido. Por lo general Filóstrato se conduce con extrema libertad en las digresiones que le sugiere lo pintado, y también hay algún caso en el que se ha llegado a la conclusión de que ha interpretado mal una de las figuras representadas, atribuyéndole una identidad equivocada³⁸, pero lo que no suele hacer es inventarse totalmente lo descrito. Puede interpretarlo de manera que sirva a sus propósitos, pero siempre parte de algo que parece excesivamente verosímil y que en muchas ocasiones podemos contrastar con otras fuentes literarias o con testimonios iconográficos. El problema es cuando nada parece refrendar la versión de nuestro autor, aunque ya se sabe que los argumentos *ex silentio* no son válidos ni para demostrar ni para refutar.

Concluyendo: no tenemos por ahora elementos que nos permitan saber si lo que aquí Filóstrato nos describe es una versión del mito en la que Perseo es ayudado por Eros de manera muy directa tras escuchar una plegaria que le dirige el héroe, versión que podría deberse a una fuente literaria perdida para nosotros y que podría

³⁸ Nos referimos con esto a la polémica que han suscitado, y suscitan, cuadros como el Como (I,2) y el de Arriquión (II, 6). En el caso de Como hay quien sostiene que en realidad la figura pintada en el cuadro del que Filóstrato parte para su comentario, es Himeneo, y no Como, pero que el autor se sirve de esta figura para contar lo que a él le interesa. El luchador de pancracio Arriquión, del que se dice que estando muerto (murió al mismo tiempo que obtenía la victoria) aparece con buen color, contrasta con la de su oponente, que muestra el aspecto de un cadáver estando vivo. Filóstrato da a esta incongruente coloración del muerto y del vivo una explicación rocambolesca y sospechosa: Arriquión, aun estando muerto, ha sido pintado en todo como un vencedor, incluso en el color de su piel. Se propone que de nuevo el autor juega con lo que ve, adaptándolo a lo que quiere contar. Para más detalles sobre este asunto, y sus implicaciones en la existencia real de la galería napolitana vid. G. ANDERSON, *Philostratus. Biography and Belles-Lettres in the Third Century A.D.*, Londres 1986,259-63.

estar en relación con el fragmento euripideo, o a la creatividad de algún pintor o u otro artista plástico, sin que tampoco en este ámbito nos haya llegado testimonio de apoyo alguno; o bien si todo esto responde sólo a una capacidad extraordinaria de fabulación con la que Filóstrato se burla un tanto de nuestros crédulos oídos, aprovechándose de la imposibilidad de ver de sus lectores, aún más de la ceguera de quienes le leemos a través de tantos siglos de olvido y destrucción del legado de la Antigüedad.

Desde luego Perseo tenía buenos motivos para suplicarle al dios su complicidad, si el premio del esfuerzo había de ser una mujer tan bella como la que nos muestra a continuación:

“ ἡ κόρη δὲ ἡδεῖα μὲν, ὅτι λευκὴ ἐν Αἰθιοπία, ἡδὺ δὲ αὐτὸ τὸ εἶδος· παρέλθοι ἂν καὶ Λυδὴν ἄβραν καὶ Ἀτθίδα ὑπόσεμνον καὶ Σπαρτιάτιν ἐρρωμένην. κεκαλλώπισται δὲ ἀπὸ τοῦ καιροῦ· καὶ γὰρ ἀπστεῖν ἔοικε καὶ χαίρει μετ’ ἐκπλήξεως καὶ τὸν Περσέα βλέπει μειδίαμά τι ἤδη ἐς αὐτὸν πέμπουσα.”³⁹

La especial mención que Filóstrato hace del color de piel de Andrómeda es también un rasgo destacado por los otros dos autores que describen cuadros, Heliodoro y Aquiles Tacio. En el caso del primero la blancura de la muchacha es una característica de gran trascendencia para el argumento de la novela, ya que es esta tonalidad resplandeciente la causante de las desdichas de la protagonista de la novela. La historia se inicia cuando el cuadro en que está representada la liberación de Andrómeda impresiona la

³⁹ *Im.* I, 29.3: “La muchacha es deliciosa por ser blanca en Etiopía, y encantador es su propio aspecto. Superaría a una lidia en delicadeza, a una ateniense en majestuosidad, a una espartana en vigor. Su belleza está realzada por las circunstancias. La muchacha parece no poder creerlo, y se alegra en mitad del espanto, y mira a Perseo, enviándole ya una sonrisa..”

imaginación de la madre de Cariclea, reina de los etíopes, en el momento de concebir a su hija. Debido a esto Cariclea no nace semejante a sus progenitores en color, sino de una blancura que ponía en duda la verdadera identidad de su padre, por lo que su madre decide abandonar a la criatura recién nacida⁴⁰.

En Aquiles Tacio el color de la piel de Andrómeda no adquiere la significación que posee en la obra de Heliodoro, sin embargo también se menciona, intensificada su palidez por la extrema situación en que se encuentra, viendo la muerte tan cerca sin esperanza alguna:

“καὶ αἱ μὲν ὠλέναι τῆς κόρης ἄκρατον ἔχουσαι τὸ λευκὸν εἰς τὸ πελιδνὸν μετέβαλον καὶ εἰκόασιν ἀποθνήσκειν οἱ δάκτυλοι.”⁴¹

La blancura de la piel era un rasgo de belleza muy apreciado en la época, y casi un tópico en toda descripción de beldades femeninas. Por eso la escasa mención del color de Andrómeda en las fuentes literarias que poseemos podría resultar sorprendente, pero lo es aún más cuando sabemos que Andrómeda es la hija de los reyes de Etiopía, y en su caso no puede aducirse ninguna anómala impresión en el momento de su concepción, como en el caso de Cariclea. Probablemente en los restantes testimonios la sola consideración de Andrómeda como una mujer de extremada belleza excluía de inmediato la posibilidad de que se tratase de una mujer de piel negra o de tonalidades similares.

⁴⁰ Sobre la impresión e influencia de las imágenes contempladas sobre la concepción y cómo el motivo se encuentra a lo largo de la historia de la cultura occidental, *vid.* J. GONZÁLEZ ROVIRA, *Del color de los etíopes. Sobre el influjo de la imaginativa en la concepción*, Barcelona 1996.

⁴¹ Ach. Tat., III, 7.4: “Y los brazos de la muchacha son de un blanco puro que se troca en lívido, y los dedos tienen la apariencia de la muerte.”

Filóstrato, como ya hemos visto, sí insiste en lo paradójico que resulta encontrar una belleza blanca entre etíopes:

“ ἡ κόρη δὲ ἠδεῖα μὲν, ὅτι λευκὴ ἐν Αἰθιοπία, ἡδὺ δὲ αὐτὸ τὸ εἶδος.”⁴²

Y si bien Andrómeda nunca aparece explícitamente con piel negra u oscura ni en testimonios literarios —pues dudamos mucho, por lo anteriormente expuesto, que no mencionar el color de su piel pueda significar que ésta es otra cosa que blanca—, ni en documentos iconográficos, sí existe un caso curioso de representación del padre de Andrómeda, Cefeo. Ciertamente casi en la totalidad de imágenes que conservamos de los padres de Andrómeda ninguno aparece con rasgos negroides ni indios, sin embargo en una pelike ática de figuras rojas de mediados del s. V a.C.⁴³ aparece Cefeo con los labios desacostumbradamente gruesos, lo que sugiere que aquí el padre de Andrómeda está representado como un mulato.

Otro detalle importante para nosotros en la imagen de Andrómeda es si aparece vestida o desnuda. Filóstrato vuelve a mostrarse mezquino a la hora de proporcionarnos datos a este respecto, y no sabemos realmente cómo pintó el artista a la Andrómeda de su *ἑκφρασις*. Pero fuera de las *Descripciones* no podemos quejarnos de la variedad de la oferta: mientras en Heliodoro la desnudez de Andrómeda es completa y requerida por, diríamos, *exigencias del guión*, de manera que la reina etíope no

⁴² *Im.* I, 29.3: “La muchacha es deliciosa por ser blanca en Etiopía, y encantador es su propio aspecto.”

⁴³ Hoy en el Museo de Bellas Artes de Boston, *LIMC* 2. Cefeo observa cómo su hija es atada como ofrenda al monstruo.

puede sustraerse a su fascinación y acaba trasmitiendo no sólo el color, sino también los rasgos de Andrómeda a su hija⁴⁴, en Luciano se nos habla de un semidesnudo generoso, (ἡμίγυμνον πολὺ ἐνερθε τῶν μαστῶν⁴⁵), y en Aquiles Tacio aparece completamente vestida.

En este último Andrómeda ha sido adornada como quien va a desposarse con Hades. La imagen posee la amarga ironía de contemplar a una joven y hermosa novia aterrorizada y envuelta en los ropajes más delicados, ropajes con los que sin duda había soñado en los días en que jugaba a imaginar el día de su boda, aunque de una boda tan distinta. Aquiles Tacio se recrea en los detalles:

“ δέδεται μὲν οὖν οὕτω τὸν θάνατον ἐκδεχομένη· ἔστηκε δὲ νυμφικῶς ἐστολισμένη, ὥσπερ Ἀἰδώνει νύμφη κεκοσμημένη· ποδήρης ὁ χιτῶν, λευκὸς ὁ χιτῶν· τὸ ὕφασμα λεπτόν, ἀραχνίων ἐοικὸς πλοκῇ, οὐ κατὰ τὴν τῶν προβατείνων τριχῶν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τῶν ἐρίων τῶν πτηνῶν, οἷον ἀπὸ δένδρων ἔλκουσαι νήματα γυναῖκες ὑφαίνουσιν Ἰνδαί.”⁴⁶

En cuanto a los testimonios iconográficos, también en ellos la variedad es amplia. La Andrómeda de las representaciones más antiguas aparece vestida, según es tradicional en el arte arcaico que en contraste con el desnudo masculino suele vestir a las figuras femeninas. Posteriormente la *Andrúmeda* de Sófocles, de la que apenas sabemos algo, ejerció un poderoso influjo en la iconografía, de tal modo que apareció una variante al modelo tradicional: la

⁴⁴ Hld., X, 15.1

⁴⁵ *DMar.*, 14.3: “ Medio desnuda, en mucho, por debajo del pecho .”

⁴⁶ Ach. Tat., III, 7.5: “ Ha sido atada así, esperando la muerte. Está en pie ataviada a la manera nupcial, adornada como una novia para Hades. La túnica cae hasta los pies, la túnica blanca. El tejido es muy fino, similar a la tela de las arañas, no como el que se teje de lana de las ovejas, sino de seres alados, cual tejen las mujeres de la India sacando hilos de plantas.”

Andrómeda vestida a la manera oriental. Esta vestimenta bárbara de Andrómeda desaparece en el s. IV a.C., y al parecer tampoco Eurípides en su respectiva obra *Andrómeda* la colocaba en escena con la misma vestimenta que Sófocles anteriormente había generalizado. Paulatinamente resulta mucho más atractivo presentar una Andrómeda semidesnuda, versión que adquirió una gran popularidad.

Las diferentes versiones, vestida/semidesnuda/desnuda, no se eliminan unas a otras, sino que coexisten a lo largo del tiempo. Así, poseemos una *hydria* de Nápoles⁴⁷ datada en el 340-330 a.C. en la que Andrómeda está desnuda y pero también lo está en un relieve⁴⁸ del s. III d.C; vestida la encontramos desde las primeras representaciones (ya en la segunda mitad del s. VI a.C.⁴⁹), pero también en s. II a.C., o en el s.I d.C., o en el s. III d.C.⁵⁰.

Esta nueva recreación de la figura de Andrómeda hay que relacionarla con el tratamiento que del desnudo femenino encontramos en el arte helenístico. El arte griego siempre fue mucho más pudoroso y reacio para representar figuras femeninas desnudas, en claro contraste con el gusto que desde su principio mostró por los cuerpos masculinos. Con el mundo helenístico y las nuevas perspectivas que esta época supuso, la figura femenina comenzó a atraer cada vez más la atención del artista, y este hecho se corresponde plenamente con la aparición más frecuente de Andrómeda desnuda⁵¹.

⁴⁷ LIMC 20

⁴⁸ LIMC 58

⁴⁹ Ánfora corintia hoy en Berlín, LIMC 1

⁵⁰ Por ejemplo, en la urna funeraria procedente de Volterra del Museo Guarnacci, s. II a.C. (LIMC 30), en la pintura parietal procedente de Boscotrecase, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, s. I d.C. (LIMC 32), o en la moneda de Koropissos, Cilicia del s. III d.C.

⁵¹ Vid. K. SCHAUENBURG, s.v. "Andrómeda" en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol I, p. 774-90

En la comparación de la belleza de Andrómeda con los rasgos que solían adscribirse a las mujeres de las más conocidas comunidades griegas, la delicadeza y molicie de la lidia, la solemnidad de la ática y el vigor de la espartana, volvemos a encontrar, como ya dijimos en su momento, esa oposición entre lo griego y lo extranjero tan recurrente en la mentalidad helena. No obstante, la mención de esa dicotomía favorece desacostumbradamente a la parte bárbara.

Podríamos considerar esta nueva perspectiva un innovación debida a la ampliación de horizontes y conocimiento más en profundidad de otras culturas que trajo consigo el mundo helenístico. Un buen ejemplo de esta nueva manera de enfrentarse con lo extranjero lo constituiría el diálogo de Luciano de Samósata *Tóxaris*⁵².

Sin embargo, la visión de lo extranjero no había sido tan homogéneamente xenófoba como podría pensarse, sino que ya antes de la época helenística pudieron escucharse opiniones desprejuiciadas acerca de los comportamientos y la naturaleza de

⁵² Luciano escribió otros diálogos en los que se trata la amistad, obras como *De Parasito* o *De mercede conductis*, en las que se habla de la relación entre griegos con cierta educación y los romanos pertenecientes a la clase en el poder. En estas piezas el enfoque satírico es evidente. Muy distinto es el tono general que encontramos en el *Tóxaris*. Luciano parece haber dejado por un momento la crítica irónica para dedicarse a una alabanza sincera de la amistad como sentimiento noble, y esa alabanza no encuentra mejores valedores que ejemplos concretos: diez historias de amigos que demuestran serlo en las circunstancias más extremas. En estos ejemplos extraordinarios de amistad el comportamiento de los extranjeros, concretamente escitas, incluso supera en nobleza y arrojo la conducta de los amigos griegos en ciertos casos.

los pueblos no griegos⁵³ .

Volviendo a la descripción de Andrómeda, Filóstrato nos hace notar, con cierto regusto sádico, que la belleza de Andrómeda se ve acentuada por las circunstancias extremas en las que se encuentra, (“κεκαλλώπισται δὲ ἀπὸ τοῦ καιροῦ.”) e insiste posteriormente en ese inquietante atractivo suscitado por una mezcla de espanto y alegría, (χαίρει μετ’ ἐκπλήξεως.) También Aquiles Tacio repara en cómo el terror hace aún más deseable a Andrómeda, y, como es costumbre en él, se recrea en mencionar todos los matices apreciables en el rostro de la muchacha, como si de un notario que levantara acta de su belleza se tratase:

“ἐπὶ δὲ τῶν προσώπων αὐτῆς κάλλος κεκέρασται καὶ δέος· ἐν μὲν γὰρ ταῖς παρειαῖς τὸ δέος κάθηται, ἐκ δὲ τῶν ὀφθαλμῶν ἀνθεῖ τὸ κάλλος. ἀλλ’ οὔτε τῶν παρειῶν τὸ ὠχρὸν τέλεον ἀφοίνικτον ἦν, ἡρέμα δὲ τῷ ἐρεῦθει βέβαπται· οὔτε τὸ τῶν ὀφθαλμῶν ἄνθος ἐστὶν ἀμέριμνον, ἀλλ’ ἔοικε τοῖς ἄρτι μαραιομένοις ῥοῖς·

⁵³ Tradicionalmente en la cultura griega podemos rastrear dos actitudes hacia los pueblos extranjeros: rechazo desde una posición de superioridad, y aceptación. Aristóteles (por ejemplo *vid. Pol.*, I.2) e Isócrates (*vid. Paneg.*, 150-8) son dos personalidades de relevancia que expresaron claramente su menosprecio hacia los pueblos no griegos, en cambio pertenecen a la corriente contraria Esquilo, Herodoto y en especial los sofistas de época clásica, quienes insisten en la importancia de los factores geográficos y culturales sobre los raciales en la formación del carácter nacional. Estas ideas contrarias a la xenofobia que venían fraguándose de antiguo, reciben el espaldarazo oficial con la política de Alejandro Magno hacia los pueblos que conquistó, alentadora de la mezcolanza y fusión de culturas y etnias. Ciertamente, esta perspectiva de las relaciones griegos/ bárbaros encontró la correspondiente oposición de la otra corriente, incluso entre los hombres cercanos a Alejandro. Para profundizar en la actitud de Aristóteles acerca de los pueblos bárbaros *vid. J. JÜNTHER, Hellenen und Barbaren*, Leipzig 1923 ; S.M. STERN, *Aristotle on the World State*, Londres y Colchester 1968. Acerca de la visión contraria *vid. S.W. HIRSCH, The Friendship of the Barbarians: Xenophon and the Persian Empire*, Hanover y Londres 1985 y E. BADIAN, “Alexander the Great and the Unity of Mankind”, *Historia* 7 (1958) 425-44. Sobre la influencia que Aristóteles e Isócrates quisieron ejercer en el pensamiento de Alejandro *vid. Ph. MERLAN, “Isocrates, Aristotle and Alexander the Great”, Historia* 3 (1954-5) 60-81.

οὕτως αὐτὴν ἐκόσμησεν ὁ ζωγράφος εὐμόρφῳ φόβῳ.”⁵⁴

Mientras Eros desata a Andrómeda, se entrelazan las miradas de de Andrómeda y de Perseo:

“καὶ γὰρ ἀπιστεῖν ἔοικε καὶ χαίρει μετ’ ἐκπλήξεως
καὶ τὸν Περσέα βλέπει μειδίᾳ τι ἤδη ἐς αὐτὸν
πέμπουσα (...) ὁ Περσεὺς δὲ (...) ἐμβλέπων τῇ κόρῃ.”⁵⁵

Filóstrato no nos dice de una sola vez que los protagonistas intercambian miradas, sino que primero menciona la mirada acompañada de sonrisa que Andrómeda lanza a su salvador, y sólo unas líneas después, cuando ya ha dejado atrás la descripción de la muchacha y pasa al héroe, entonces nos enteramos de que Perseo corresponde a la mirada de ella.

La importancia de la mirada en este mito es grande, pues está presente Medusa con el temible poder petrificador de sus ojos. Sin embargo, apenas aprovecha el motivo literariamente, y eso que el juego entre lo visto realmente y lo imaginado es una de las constantes de las *Descripciones*.

Termina la descripción de cómo Andrómeda ha sido imaginada por el pintor, y nosotros desconocemos si estaba atada a unos postes —siguiendo la tradición de la *Andrómeda* de Sófocles— o encadenada a una roca —de acuerdo con la obra homónima de Eurípides—. Los testimonios se reparten a este respecto, y encontramos de todo, e incluso el mismo silencio que en el caso de

⁵⁴ Ach. Tat., III, 7.3: “Sobre su rostro están mezclados la belleza y el miedo. Pues en sus mejillas se asienta el miedo, pero de sus ojos brota la belleza. Pero ni siquiera la palidez de las mejillas está completamente desprovista de rubor, sino que el rubor la tiñe suavemente. Ni el brillo de los ojos permanece tranquilo, sino que se asemeja a las viloetas que recién se marchitan. Así la ha dispuesto el pintor, con un miedo hermoso.”

⁵⁵ *Im.* I, 29. 3 y 4: “La muchacha parece no poder creerlo, y se alegra en mitad del espanto, y mira a Perseo, enviándole ya una sonrisa. (...) Mientras Perseo (...) contempla a la muchacha.”

Filóstrato⁵⁶ .

La liberación de Andrómeda no es un acto íntimo en la ἔκφρασις de Filóstrato, sino que existen espectadores que se compadecen de la suerte de la joven. Se trata de un grupo de etíopes que se encargan de agasajar al joven héroe que les ha librado del monstruo que asolaba sus tierras y le ha evitado un triste destino a su —aunque blanca— princesa:

“ πολλοὶ οἱ βουκόλοι γάλα ὀρέγοντες καὶ οἴνου
ἐπισπάσαι, ἡδεῖς Αἰθίοπες ἐν τῷ τοῦ χρώματος ἀτόπῳ
καὶ βλοσυρὸν μειδιῶντες καὶ οὐκ ἄδηλοι χαίρειν καὶ οἱ
πλεῖστοι ὅμοιοι.”⁵⁷

Existen otros testimonios iconográficos en los que aparecen etíopes, pero no en el momento de la liberación de Andrómeda, sino en el de atarla para entregársela al monstruo y disponer en torno suyo el ajuar funerario o siniestra dote nupcial, que aquí se han convertido en lo mismo. Hay que tener en cuenta, además, que Filóstrato habla de βουκόλοι, no de sirvientes.

Sorprendente es la similitud entre la escena evocada por nuestro autor y uno de los pocos fragmentos que han sobrevivido de la *Andrómeda* de Eurípides :

⁵⁶ La encadenan a una roca Ovidio, *Metamorfosis* IV, v.672, Luciano, *Diálogos marinos*, 14,3, y Aquiles Tacio, III, 6.4 y 7.1, los restantes testimonios literarios no se definen, y los iconográficos presentan ambas posibilidades, por ejemplo atada a postes se encuentra la Andrómeda del Iutrophoros del Museo Nacional de Nápoles, procedente de Canosa, datado en la segunda mitad del s. IV a.C. (LIMC 13), y a una roca la Andrómeda de una pintura parietal de Nápoles, s. I d.C. (LIMC 31). Existen también algunas variantes interesantes como la vasija de Apulia aproximadamente del 360 a.C., en la que la muchacha está sujeta a unas columnas.

⁵⁷ *Im.* I, 29.3: “ Numerosos boyeros que ofrecen leche y vierten vino, encantadores etíopes con su extraño color y sonriendo ásperamente, y no esconden su alegría, semejantes entre sí la mayoría.”

“πᾶς δὲ ποιμένων ἔρρει λεώς, ὁ μὲν γάλακτος
κίσσινον φέρων σκύφος, πόνων ἀναψυκτῆρ’, ὁ δ’
ἀμπέλων γάνος.”⁵⁸

Puede ocurrir que la pintura descrita por Filóstrato sea una de esas muchas obras de arte plástico que evidencian el influjo de este trágico, como ocurre con otros detalles del episodio mitológico que nos ocupa⁵⁹. Fuera de este extraordinario parecido con Eurípides, en ninguna otra fuente ya sea literaria, ya iconográfica, los etíopes ofrecen leche y vino a Perseo.

La brevísima digresión que Filóstrato se permite en relación con los etíopes es muy del gusto de la época, fascinada por los viajes a tierras lejanas y el contacto con otras culturas. El comentario acerca del extraordinario parecido que guardan entre sí estas gentes podríamos muy bien imaginarlo en boca de un impoluto inglés comentando su estancia en alguna colonia de Su Majestad (el tono racista, evidentemente, también lo compartirían). Un tono similar de viajero curioso lo volvemos a encontrar en Ovidio, quien sabe dibujar ante nuestros ojos a un Perseo que, tras dar fin a su dura jornada de héroe, se sienta a banquetear despreocupadamente y charlar en la sobremesa, informándose de las curiosidades típicas del lugar:

“ Postquam epulis functi generosi munere Bacchi
diffudere animos, cultusque genusque locorum
quaerit Lyncides moresque animumque virorum.”⁶⁰

58 Frg. 146 N: “La muchedumbre entera de pastores se acerca, el uno llevando un jarro de leche adornado con yedra, refresco de los esfuerzos, el otro la alegría de las vides.”

59 Recuérdese lo anteriormente dicho en relación con las rocas a las que se encadena a Andrómeda en contraste con los postes de otras versiones.

60 *Metamorphosis*, IV, v. 765-7: “Después de que, finalizado el banquete, con el regalo del generoso Baco se distendieran los ánimos, pregunta el Lincida acerca del género de vida y la estirpe del lugar, y acerca de las costumbres y carácter de sus hombres.”

Realmente Filóstrato nos ha descrito tan escasamente a los etíopes como a Andrómeda, o al monstruo. Apenas sí sabemos algunos detalles de su apariencia, ya que el autor cuenta con que todas estas figuras son ya familiares para nosotros. Es éste un procedimiento habitual en las *Descripciones*, que, de hecho, describen mucho menos de lo que su nombre inducen a pensar. Sólo se detiene Filóstrato en lo que le interesa o le llama poderosamente la atención por desacostumbrado o jugoso para una digresión, que, por otra parte, no suele ser extensa.

Así, en el caso de los etíopes ni siquiera sabemos a ciencia cierta cuál es su color, ya que en la Antigüedad con el membrete de etíope se clasificaban muy distintos pueblos cuya coloración abarcaba desde el negro intenso hasta la tez de los mulatos (precisamente esta amplitud de la categoría justifica también el que en el comienzo de la ἔκφρασις que nos ocupa pudiera confundirse a etíopes con indios⁶¹). Filóstrato no nos saca de dudas con sus comentarios.

Para terminar con lo referente a la representación de los etíopes en la pintura, resulta curioso encontrar algunas representaciones de Medusa con rasgos negroides, lo que puede interpretarse como una contaminación entre diferentes episodios de la historia de Perseo, o bien como el empleo de los rasgos negroides como único recurso para representar la fealdad que se le supone a Medusa⁶² .

⁶¹ Sobre la caracterización física que los testimonios iconográficos antiguos atribuyen a los hombres etíopes, y su distinta distribución geográfica, vid. F. M. SNOWDEN JR., s.v. "Aithiopes", *LIMC*, 413-419; —, *Blacks in Antiquity: Ethiopians in Greco-Roman experience*, Cambridge 1970.

⁶² Nos referimos a los fragmentos de una cratera de figuras rojas de mediados del s. V a.C., hoy en el Museo Británico y obra del denominado pintor de Villa Giulia, y a la pieza de cerámica, concretamente una pyxis ática, con la misma datación, perteneciente a los fondos del Louvre. Para un comentario de ambas piezas vid. J. M. WOODWARD, *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, Cambridge 1937, p 72-5.

Las palabras que Filóstrato dedica a los etíopes están insertadas en medio de la descripción de Perseo, la tercera figura importante del cuadro y verdadero protagonista (el monstruo marino, como ya comentamos en su momento, casi se convierte en un pretexto para hablar de la pareja de enamorados). Dice de él nuestro autor:

“ ὁ δὲ οὐ πόρρω τῆς κόρης ἐν ἡδείᾳ καὶ λιβανώδει πόᾳ κεῖται στάζων ἐς τὴν γῆν ἰδρῶτα καὶ τὸ δεῖγμα τῆς Γοργοῦς ἔχων ἀπόθετον, μὴ ἐντυχόντες αὐτῷ λαοὶ λίθοι γένωνται (...) ὁ Περσεὺς δὲ ἀσπάζεται μὲν καὶ ταῦτα, στηρίζων δὲ ἑαυτὸν ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ἀγκῶνος ἀνέχει τὸν θώρακα ἔμπνουν ὑπὸ ἄσθματος, ἐμβλέπων τῇ κόρῃ, (...)”⁶³

Ningún testimonio ni iconográfico, ni literario nos presenta a Perseo en una escena semejante, recostado mientras recupera el aliento. Lo único similar, en cuanto a la postura del héroe, es un fresco en el que Perseo aparece entre tumbado y sentado. Desafortunadamente el fresco ha desaparecido hoy en día, y no ha sido posible encontrar una reproducción⁶⁴.

De la vestimenta del héroe, como puede verse, Filóstrato sólo menciona la clámide púrpura, manchada en la refriega con sangre de su víctima; nada se menciona ni de las sandalias ni del sombrero, atuendo del todo imprescindible para Perseo. Aquiles Tacio, de nuevo, nos proporciona una descripción completa del héroe con el equipo completo:

⁶³ *Im.* I, 29. 3-4: “Mientras él yace sobre la agradable y perfumada hierba, no lejos de la muchacha, derramando sudor sobre la tierra y manteniendo apartado la prueba de la Gorgona, no sea que la gente se convierta en piedra, enfrentándola por casualidad. (...) Perseo recibe estos dones y, apoyándose sobre el hombro izquierdo, mantiene erguido el torso jadeante por la agitada respiración, contemplando a la muchacha.”

⁶⁴ LIMC 114

“ὁ Περσεὺς ἐγέγραπτο καταβαίνων ἐξ ἀέρος·
καταβαίνει δὲ ἐπὶ τὸ θηρίον γυμνὸς τὸ πᾶν· χλαμὺς
ἀμφὶ τοῖς ὤμοις μόνον καὶ πέδιλον περὶ τῷ πόδε
πλησίον τοῦ πτεροῦ· πῖλος δὲ αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν
καλύπτει.”⁶⁵

La versión transmitida por Aquiles Tacio es también muy similar a la mayoría de las representaciones iconográficas. Suponemos que la imagen a la que se refiere Filóstrato debe de coincidir también con lo que podemos llamar la iconografía *oficial* de Perseo. Aunque nuestro autor se salte algunas cosas, la sola mención del manto púrpura y la referencia a su pecho hinchado por la respiración nos hacen suponer que lo que aquí aparece es el usual Perseo desnudo con el único abrigo de su manto. De nuevo Filóstrato se conduce con gran parquedad de detalles cuando lo que hallamos en la pintura se corresponde con la imagen habitual de la figura en cuestión.

En cuanto a las armas empleadas para matar al monstruo, nuestro autor no menciona ninguna, ni espada alguna, ni la ἄρπη tradicional. Sólo se dice que Perseo mantiene oculta la cabeza de Medusa para evitar que todos los etíopes se conviertan en piedra, pero tampoco sabemos si se ha servido de ella durante el combate. En los testimonios iconográficos aparece siempre con la espada (la hoz, la espada recta o la síntesis de ambas, según la antigüedad del testimonio⁶⁶), y en un gran número de documentos también sostiene en la otra mano la cabeza de Medusa, aunque no siempre queda claro

⁶⁵ Ach. Tat., III, 7.7: “Perseo está representado bajando del cielo. Desciende sobre la bestia completamente desnudo. Únicamente lleva un manto alrededor de los hombros y las sandalias aladas en los pies. Un sombrero oculta su cabeza.”

⁶⁶ Sobre los distintos tipos de armas que puede empuñar Perseo, *vid.* J. M. WOODWARD, *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, Cambridge 1937, p 31 -2.

si la ha utilizado para dar muerte al monstruo.

En los testimonios literarios no siempre se explicita el arma utilizada: *ferrum curvo hamo* menciona Ovidio⁶⁷; en Luciano golpea con la ἄρπη, y a continuación convierte al monstruo en piedra con la cabeza de la Gorgona⁶⁸; Aquiles Tacio es, como de costumbre, más preciso: en su mano izquierda sostiene la cabeza a modo de escudo y en la derecha un modelo de arma que mezcla la hoz tradicional con una espada recta⁶⁹.

La visión de Perseo recuperándose del extraordinario esfuerzo rememora la ya comentada de Eros. El autor se complace en describir las alteraciones que el esfuerzo físico produce en el cuerpo del héroe, con el pecho hinchado en el afán de respirar más aire, las venas dilatadas y el color alterado por el esfuerzo⁷⁰:

“ἐρρώσθων Πελοπίδαι παρὰ τὸν τοῦ Περσέως ὦμον·
καλῶ γὰρ ὄντι αὐτῷ καὶ ὑφαίμῳ προσήνηκέ τι τοῦ
καμάτου καὶ ὑπωδήκασιν αἱ φλέβες ἐπιλαμβάνον τοῦτο
αὐτάς, ὅταν πλεονεκτήσῃ τὸ ἄσθμα. πολλὰ καὶ παρὰ
τῆς κόρης ἄρνυται.”⁷¹

Con estas palabras cierra Filóstrato su descripción de la pintura de Perseo y Andrómeda. No menciona como espectadores de la liberación más que a los etíopes, como ya hemos visto. No hay rastro de los padres. Contrariamente a esta ausencia de parientes, existen documentos iconográficos en los que aparece el padre, y más

⁶⁷ *Metamorphosis* IV, v. 720

⁶⁸ *DMar.* 14, 3

⁶⁹ *Ach. Tat.*, III, 7.8-9

⁷⁰ Similares descripciones del esfuerzo físico, atendiendo a las modificaciones en la respiración y las venas se encuentran en otras ἐκφράσεις, *vid.* por ejemplo *Im.* II, 21.3

⁷¹ *Im.* I, 29.4: “¡Que se pierdan los Pelopidas en comparación con el hombro de Perseo. Pues, siendo hermoso y sanguíneo, la fatiga lo ha sonrojado, las venas se han hinchado, y esto les sucede cuando la respiración se acelera. Y mucho recibe de la muchacha.”

extrañamente la madre o alguna otra figura sin nombre interpretada como algún familiar⁷².

En Ovidio la presencia de los padres junto a su hija contribuye en teñir la escena de un dramatismo mayor (ambos se agarran al cuerpo de la encadenada Andrómeda y lloran por un destino que ya ven inmodificable)⁷³, mientras que en Luciano encontramos un testigo muy distinto de la liberación de Andrómeda: Tritón, quién narra el asunto a las Nereidas y cuyo relato conforma el diálogo marino por el que se enteran las hijas de Nereo de que su venganza contra Casiopea no ha tenido éxito, irónicamente por la oportuna intervención del niño que salvaron de morir ahogado (aunque esa es otra historia, como siempre ocurre con los mitos griegos que, como las cerezas, se enlazan unos con otros)⁷⁴.

Finaliza Filóstrato su ἑκφρασις con una curiosa mención del hombro de los Pelópidas, comparándolo con el de Perseo, que sirve de enlace entre el final de esta descripción y el inicio de la siguiente inspirada en un cuadro sobre la carrera entre Pélope y Enómao. Curiosamente, el premio de ambas hazañas es la mano de una muchacha.

Si bien es éste un episodio mitológico bien conocido desde

⁷² Podemos ver a la madre de Andrómeda, Casiopea, junto a algunas sirvientas en un fragmento de ánfora procedente de Ruvo, Apulia, del tercer cuarto del s. IV a.C. (LIMC 12). A Cefeo lo encontramos mientras conversa con su futuro yerno en una pintura parietal del s. I d.C., hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York. Curiosamente, los parientes de Andrómeda aparecen generalmente en las escenas en las que todavía ella no ha sido liberada. Quizá eso explicaría su ausencia en la pintura descrita por Filóstrato, sin embargo, tampoco en representaciones de la liberación aparecen los etíopes como sí ocurre en la ἑκφρασις de nuestro autor.

⁷³ *Metamorphosis* IV, . 691-4. Ovidio hace referencia al muy probable sentimiento de culpa que atenaza a Casiopea por ser la responsable de la desgracia de su hija.

⁷⁴ En algunas representaciones iconográficas pueden verse figuras marinas semejantes a las Nereidas y en muchos casos interpretadas como tales, que bien pudieron servir de inspiración a Luciano para composición de este diálogo. Por ejemplo la pelike de Armentum, hoy en Nápoles datada aproximadamente en el 330-320 a.C. (LIMC 14)

antiguo, como hemos visto, el tratamiento que en el cuadro se hace del mito —poniendo el énfasis sobre el momento en el que Perseo y Andrómeda cruzan sus miradas y se respira ya en el aire su cercana boda, en vez de preferir una escena plena de acción—, ese desplazamiento, ya mencionado, de la atención del pintor desde la pura hazaña hacia sus más dulces consecuencias, les da un cierto aire novelesco a este tipo de composiciones en las que *ya todo ha pasado* (tan abundantes en la pintura parietal pompeyana y en mosaicos de época helenística e imperial). Lo que menos importa es la historia que hay detrás (de ahí que no se mencione la causa de la exposición de Andrómeda), lo único esencial es que se trata de la historia de dos enamorados, y con este espíritu nos acerca Filóstrato al cuadro.

II. B. II. 2. Ariadna.

La Ariadna adormecida que podemos contemplar en esta pintura pertenece a un grupo de cuadros de temática dionisiaca que encontramos en la galería napolitana de la que Filóstrato se ha convertido en experto cicerone. Dicho conjunto es detallado en el primer libro de las *Descripciones*⁷⁵, observándose entre las diferentes ἐκφράσεις una cercanía física bastante llamativa. Resulta tentador ver en esta distribución una reminiscencia de la organización temática que la propia galería podría haber ofrecido en su momento, y que Filóstrato en su obra literaria se limita a reflejar. Ciertamente, la secuencia de varias ἐκφράσεις relacionadas con la figura de Dioniso no son argumento suficiente para afirmar la existencia de dicha disposición en una galería real, pero no deja de ser una hipótesis sugerente.

Esta recurrencia de la temática dionisiaca en la galería napolitana —ya se trate de una galería real o simplemente verosímil— responde a la revigorización que los cultos místéricos relacionados con Dioniso experimentan en época helenística e imperial⁷⁶. El arte del momento se hace eco de este renovado interés, naturalmente, y son extraordinariamente abundantes las obras de la época que reflejan ya sea un episodio mitológico de la vida del dios, ya alguna escena

⁷⁵ El grupo al que nos referimos lo conforman las ἐκφράσεις de *Sémele* (I, 14), *Ariadna* (I, 15), *Bacantes* (I, 18), *Piratas tirrenos* (I, 19), *Andrios* (I, 25), y , con una relación menos directa , la ἐκφρασις de *Sátiros* (I, 19).

⁷⁶ Sobre la importancia que los cultos místéricos adquieren en época helenística e imperial y el contexto sociocultural en que todo esto se desarrolla ofrecen una visión muy útil y abundante bibliografía las obras de R. TURCAN, *Les Cultes Orientaux dans le monde Romain*, París 1989; E. R. DODDS, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge 1965; W. BURKERT, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge 1987; interesante también la selección de testimonios y documentos antiguos de M.W. MEYER (ed.), *The Ancient Mysteries: a sourcebook*, San Francisco 1987 . Más concretamente sobre los cultos místéricos dionisiacos son las obras de M. P. NILSSON, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund 1957; R.A.S. SEAFORD, "The Mysteries of Dionysus at Pompeii", 52-68 en H. W. STUBBS (ed), *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter*, Exeter 1981.

propia de las ceremonias celebradas por sus devotos.

Concretamente el episodio de la vida de Dioniso que Filóstrato escoge en esta ocasión es el encuentro del dios con la hermosa Ariadna que duerme profundamente, ignorante del desleal abandono de Teseo. Se trata de una escena que paulatinamente aumenta su presencia en las representaciones iconográficas griegas a partir del primer cuarto del s. V a.C., y que se convertirá en la imagen preferida de Ariadna en época helenística e imperial⁷⁷. Filóstrato inicia su descripción refiriéndose al mal comportamiento que el héroe ateniense tuvo con la hija de Minos, aunque menciona también el mandato divino que, según otras versiones, obligó a Teseo a abandonar a la pobre muchacha en la isla de Día. Comienza, por lo tanto, la *ἐκφρασις* remitiéndose a la causa inmediata de la escena que el pintor ha querido plasmar.

Nos pone en antecedentes de forma rápida, lo que ya facilita la identificación de las figuras representadas y en las que posteriormente se detendrá. De hecho, nuestro autor juega con ventaja en esta ocasión, pues cuenta de antemano con que la historia del abandono de Ariadna y su encuentro con Dioniso es de sobra conocida por su auditorio, debido precisamente a la gran difusión que este episodio mitológico tenía en la época, tanto en obras de arte plástico como en literatura. Volvemos a encontrarnos, por lo tanto, como en el caso de Andrómeda y Perseo, con una escena extraordinariamente familiar para el espectador/lector. Para insistir en la extraordinaria popularidad de lo tratado, recurre Filóstrato a un comentario muy interesante sobre las vías de difusión del mito:

“Ὅτι τὴν Ἀριαδνὴν ὁ Θησεύς ἄδικα δρῶν —οἱ δ’

⁷⁷ Véase W. A. DASZEWSKI, s. v. “Ariadna” *LIMC*, 1066-8.

οὐκ ἄδικοι φασιν, ἀλλ' ἐκ Διονύσου— κατέλιπεν ἐν Δία
τῇ νήσῳ καθεύδουσιν, τάχα που καὶ τίτθης διακήκοας·
σοφαὶ γὰρ ἐκεῖναι τὰ τοιαῦτα καὶ δακρύουσιν ἐπ'
αὐτοῖς, ὅταν ἐθέλωσιν.”⁷⁸

De boca de las ayas se escuchan por vez primera las historias de dioses y héroes, y estas narraciones de infancia van teñidas de una emoción intensa, rezuman un sabor a hogar que las hace entrañables. Las nodrizas se sitúan, por lo tanto, al inicio de esa cadena de palabras escuchadas y repetidas que engarzan unos mitos con otros a lo largo de generaciones y generaciones. Son uno de los muchos vehículos de que se sirve la mitología, uno, sin duda, de los que calan más hondo, aunque acabe desdibujado por el tiempo e incluso desprestigiado a la luz de nuevas fuentes de conocimiento. En el *Heroico*⁷⁹ vuelve Filóstrato a referirse a las nodrizas en esta función de sembradoras de historias en la imaginación infantil, evocando la misma excitación que conmueve el ánimo hasta las lágrimas, aunque en este caso no son sólo las ayas las que lloran, sino el propio auditorio.

En el *Heroico*, sin embargo, la mención de las nodrizas tiene un carácter no del todo positivo, ya que la información que transmiten se opone a la que el niño, cuando crece, adquiere mediante el ejercicio de su capacidad crítica. Son relatos impresionantes y turbadores —según el *Heroico*— pero dudosos y poco verosímiles, incluso sensibleros, arrinconados en la trastienda de la mente con el paso de los años. En las *Descripciones* nada de esto se menciona explícitamente, aunque en la propia naturaleza de

⁷⁸ *Im.* I, 15.1 : “Que Teseo, actuando injustamente —algunos, sin embargo, dicen que su conducta no fue injusta, sino que actuó por orden de Dioniso—, abandonó a Ariadna dormida en la isla de Día, debes de haberlo oído de tu aya. Pues las ayas son sabias en estas historias y lloran al contarlas, a voluntad.”

⁷⁹ *Her.*, 7-8.

la fuente, desprovista de toda autoridad para los oídos adultos, se intuye ya un cierto halo sospechoso, el mismo que nos hace levantar la ceja ante los cuentos de vieja.

Pero no sólo nos interesa esta breve digresión sobre las nodrizas por su carácter testimonial de una de las vías de difusión de las muchas historias de los griegos, sino por constituir un verdadero elemento *metaliterario*. Dentro de una descripción literaria se nos presenta un relato que se inicia, a su vez, contando cómo las nodrizas narran la misma historia. No se trata de un caso del relato dentro del relato, sino de algo tal vez más sutil y sofisticado: referirse a cómo cuentan una historia las nodrizas, dentro de una obra literaria que trata de describir cómo narra la misma historia una pintura. Menciona el autor, por lo tanto, no las distintas versiones de un mismo relato o varios relatos, uno dentro de otro, sino un abanico de las distintas maneras de contar lo mismo. Pero sin olvidar en ningún momento que la propia obra en la que se insertan estas alusiones a dos lenguajes distintos —el de la narración oral y el de la pintura—, constituye en sí misma otro lenguaje: el de la literatura, el de la ἔκφρασις.

Una vez analizado este interesante comentario acerca del papel de las nodrizas en activar la naturaleza esencial del mito, en ese perpetuo recontar, volvamos un momento al contenido del relato que nos ocupa, a la historia de Ariadna y Teseo. Significativamente, Filóstrato inicia su descripción afeándole el comportamiento a Teseo, como ya vimos. Es el ateniense el reponsable directo de la desgracia de la pobre muchacha, y en esta afirmación teme nuestro autor resultar demasiado categórico, por lo que pronto añade la interpretación del asunto que otros proponen. Según esos otros es Dioniso quien le ordena comportarse así, guiado por su propio

interés en la hija de Minos. Esos “otros” quedan sin definir, pero podemos encontrar muchos ejemplos, tanto en documentos iconográficos como literarios, en los que Teseo sólo obedece la voluntad de una divinidad, aunque ésta no siempre sea Dioniso.

Evidentemente, en los documentos iconográficos es difícil atribuirle una causa concreta a la marcha de Teseo cuando no encontramos en la escena otra figura divina que la del propio Dioniso. En los casos en los que aparece Atenea es fácil deducir que ella ha sido la instigadora del comportamiento del ateniense, pues su presencia en la escena entre Dioniso, Ariadna y Teseo no se justifica de otra manera. En cambio, debido a que el dios es necesario en la escena del descubrimiento de Ariadna, no podemos deducir en qué ocasiones su presencia implica también una responsabilidad directa en la conducta del héroe.

Así, casos como los que nos proporcionan ciertos vasos áticos⁸⁰ y pinturas murales procedentes de Pompeya⁸¹, en los que se

⁸⁰ Por ejemplo el *lecythos* de figuras rojas del 480-470 a.C. (Museo Naz. De Tarente = LIMC 52); También encontramos vasos no áticos en los que aparece la diosa Atenea, como ocurre con el *stamnos* de 400-380 a.C., en los que puede verse a la diosa sentada, lanza en mano (Museo of Fine Arts, Boston = LIMC 54).

Hermes aparece en una copa de figuras rojas datada en el 480-470 a.C. encontrada en Tarquinia (Museo Naz. = LIMC 53).

En estos documentos la escena no se corresponde exactamente con la misma composición que encontramos en la pintura descrita por Filóstrato, ya que, si bien se trata de la misma escena de abandono de Ariadna por Teseo bajo la atenta mirada de una divinidad, Dioniso todavía no ha hecho acto de presencia. Más adelante se tratará el asunto de la composición de la escena en la *ἑκφρασις* de nuestro autor. Sin embargo, en la *hydria* de figuras rojas, datada hacia 480 a.C. en la que también aparece Atenea junto al héroe, se encuentran los tres personajes que también hallamos en Filóstrato: Teseo alejándose, y Ariadna descubierta por Dioniso (Berlín, Staatl. Mus. = LIMC 93)

⁸¹ Es el caso de la pintura mural hoy destruida fechada aproximadamente en 40 d.C., en la que se observa a Atenea junto a Teseo embarcando (LIMC 58), muy semejante a ésta es la pintura pompeyana perteneciente al tercer estilo pompeyano (40-60 a.C.) que sí conservamos (LIMC 61), o la también dañada, pero no totalmente, en la que Atenea aparece sobre una roca con sus correspondientes lanza y escudo (LIMC 60). Del cuarto estilo es la pintura que hoy se halla en el Museo Nazionale de Nápoles, muy semejante en composición a los anteriores ejemplos (LIMC 66). También son éstos casos en los que falta de la composición la figura de Dioniso, aunque el episodio recreado sea, sin duda alguna, el abandono de Ariadna en la isla de Día por parte de Teseo.

representa a una Atenea que observa cómo Teseo abandona a Ariadna, claramente indican la intervención de la diosa en el desarrollo de la acción. En otras ocasiones es Hermes, mensajero de los dioses, el portador del mandato divino. El héroe es aquí una marioneta de poderes superiores a su voluntad, y queda, por lo tanto, exonerado de culpa. Estos documentos sirven a un propósito claro de rehabilitación del héroe ateniense por excelencia, eliminando de su colección de hechos memorables la dudosa hazaña de la traición y abandono de hija de Minos en la isla de Día. El recurso del mandato divino —excusa antigua donde las haya— deja limpia y brillante la reputación del héroe; es más, el sacrificio personal que la renuncia a Ariadna en favor de Dioniso supone, enaltece aún más, si cabe, la figura del héroe.

A esta misma tendencia justificadora pertenecen ciertos testimonios literarios. La presencia de Atenea que veíamos en los documentos iconográficos volvemos a encontrarla en Ferecides⁸², donde la diosa ordena a Teseo dirigir su nave a Atenas sin preocuparse de la suerte de la hija de Minos —aunque pronto llega Afrodita a consolarla y augurarle un brillante futuro junto a Dioniso—.

Apolodoro⁸³ sería uno de esos testimonios mencionados por Filóstrato que atribuyen a Dioniso la responsabilidad de la separación entre Ariadna y Teseo. Según él, el dios, enamorado de Ariadna, la raptó una vez que la pareja fugitiva llegó a las orillas de Naxos. Idéntico resulta el relato de los hechos que nos proporciona Diodoro⁸⁴. Pero, para nuestros intereses es la versión que transmite un esolio a Teócrito⁸⁵ la más atractiva. En ella Dioniso no se conduce como un burdo raptor de mujeres ajenas, sino que idea un

⁸² *FGrH* 3, fr.148.

⁸³ *Epit.* I, 9

⁸⁴ IV, 61.4-5

⁸⁵ *Schol. Teoc.* II, 45/46a

plan algo más sofisticado que deja en muy mal lugar a Teseo, mientras que a él, sin duda, le hará aparecer ante los ojos de Ariadna como la consolación jamás soñada. El dios provoca en Teseo una repentina amnesia por la que abandona a la muchacha mientras ésta descansa, dejándole al dios el campo libre para conseguir el amor de la hija de Minos.

La desmemoria tiene su importancia en la descripción que del cuadro Filóstrato nos ofrece. Padece Teseo una amnesia que borra de su mente todo recuerdo de la cercana empresa: su viaje a Creta, el laberinto, el amor de Ariadna.

“Αριάδνην δὲ οὔτε οἶδεν ἔτι οὔτε ἔγνω ποτέ, φημὶ
δ’ αὐτὸν ἐκλελῆσθαι καὶ τοῦ λαβυρίνθου καὶ μηδὲ
εἰπεῖν ἔχειν, ἐφ’ ὅτῳ ποτὲ ἐς τὴν Κρήτην ἔπλευσεν.”⁸⁶

La interpretación de la figura de Teseo realizada por Filóstrato la encontramos no al inicio de la descripción, sino bastante más adelante, cuando ya Filóstrato se detiene en cada una de las figuras protagonistas de la pintura. Según puede observarse, en ningún momento menciona nuestro autor a Dioniso como responsable de esta pérdida de memoria, sólo al inicio de la *ἔκφρασις* menciona esos *otros* que consideran al dios responsable de la incomprensible conducta del héroe, como hemos visto. Tampoco al inicio relaciona la amnesia con el dios, como el medio del que éste se vale para conseguir sus propósitos. Sencillamente menciona en dos lugares de la descripción, alejados considerablemente entre sí —uno al inicio y otro casi al final—, dos hechos que el testimonio del escolio a Teócrito presenta como causa y efecto: la instigación de Dioniso y la pérdida de memoria de Teseo.

⁸⁶ *Im.* I, 15. 3 : “ Ni conoce ya a Ariadna, ni la ha conocido nunca, afirmo que ha olvidado incluso el laberinto, y que no sabría decir para qué navegó a Creta ”.

Probablemente, no hacía falta que explícitamente el autor mencionara al dios para que el lector de Filóstrato reconociera tras esa repentina amnesia la mano de la divinidad. En una forma de proceder muy característica en él, Filóstrato va dejando caer en el transcurso de su descripción piezas del rompecabezas que es la ἔκφρασις, piezas que tras una primera lectura no encajan todavía, información que a primera vista no consideraríamos relevante, y que sólo tras una breve reflexión logramos relacionar con otros detalles esparcidos aquí y allá en la descripción. Una vez leída la ἔκφρασις de la pintura en su totalidad, creemos haber completado el puzzle, pero sólo hemos logrado acabar las figuras principales; aún quedan esos pequeños flecos que convierten cada descripción en un curioso trabajo de artesanía, donde los detalles mínimos están pensados para virtuosos de la miniatura. Estas pequeñeces no poseen gran trascendencia para contemplar el cuadro mitológico en una perspectiva global, pero satisfacen al minucioso coleccionista de guiños y sobrentendidos, como si de un entomólogo mitológico se tratase.

Sin embargo, no siempre se optó por borrar este oscuro episodio de la biografía del héroe. En especial para poetas como Catulo⁸⁷ y Ovidio⁸⁸ el abandono de Ariadna resultaba mucho más jugoso si se desconocían las causas de la actuación del héroe, contándose la historia desde el punto de vista de la muchacha desesperada por haber sido abandonada en una isla desconocida, por no tener a donde regresar después de haber huido de la casa paterna con el extranjero, y, sobre todo, por no comprender los motivos de la conducta desleal y cruel de su amado. Se silencian las hipotéticas causas que hayan podido mover al héroe, colocando al

⁸⁷ *Carmina* 64, 52-201

⁸⁸ *Ars Amatoria* I, 425-564 y *Metamorphosis* VIII169-182

lector en la misma ignorancia a este respecto que la propia Ariadna al despertar.

Otros testimonios literarios, en cambio, son menos considerados con la reputación del héroe, y le atribuyen móviles menos respetables que el mandato de una divinidad. Plutarco⁸⁹ nos transmite una versión del mito según la cual Teseo abandona a Ariadna por el amor de otra mujer de nombre Egle. También Nonno⁹⁰ alude a otra mujer como causa de la mudanza en el corazón del héroe: una de las muchachas que compartieron con él su viaje a Creta. Sólo que esta acusación sale de los labios de la propia Ariadna, por lo que no podemos saber si se trata realmente de una versión alternativa, o bien únicamente son éstas elucubraciones despechadas de la hija de Minos. Higino⁹¹ es bastante más ambiguo a la hora de concretar el porqué del proceder de Teseo y refiere que éste la abandona tras reflexionar sobre la futura vergüenza (“*opprobium futurum*”) que Ariadna podría suponerle al llevarla a su patria, dejándonos a los lectores en ascuas acerca de la naturaleza de ese *opprobium*.

El broche de este primer párrafo en el que se ha mencionado a Teseo como responsable con reservas de la desgracia de Ariadna, y se ha evocado a las ayas en su calidad de eficientes difusoras del mito, lo constituye una escueta visión panorámica de lo representado en la pintura y que posteriormente se desglosará en tres grandes apartados, correspondientes a los tres protagonistas del relato:

“οὐ μὴν δέομαι λέγειν Θησέα μὲν εἶναι τὸν ἐν τῇ

⁸⁹ *Thes.*, 20. No especifica la fuente de la que se sirve, sino que habla de un ambiguo πολλοὶ λόγοι de entre los cuales unos mantienen esta versión.

⁹⁰ *D.*, XLVII, v.373-5

⁹¹ *Fabulae* 43.

νηί, Διόνυσον δὲ τὸν ἐν τῇ γῇ, οὐδ' ὥς ἀγνοοῦντα
ἐπιστρέφειμ' ἄν ἐς τὴν ἐπὶ τῶν πετρῶν, ὥς ἐν μαλακῷ
κέϊται τῷ ὕπνῳ.”⁹²

Es éste un procedimiento de descripción muy curioso. Paradójicamente, nuestro cicerone dice que no va a desvelar las identidades de las figuras que aparecen en la pintura, no sea que el público se sienta menospreciado en su capacidad de reconocer el mito e identificar quién es quién sin la ayuda de nadie. Pero al mismo tiempo que pronuncia estas palabras, hace lo contrario, dando la clave para una correcta interpretación de cada una de las figuras. Diríamos que describe lo que se ha propuesto no describir, salvando así de la vergüenza a quien realmente no es capaz de reconocer los protagonistas del mito (y, por lo tanto, tampoco el mito mismo), y evitando al mismo tiempo insultar la inteligencia de quien ya conoce la historia y la representación típica de la escena del abandono y encuentro de Ariadna. En realidad, Filóstrato se sirve de este procedimiento para poder colocar en situación al lector, verdadero destinatario de la obra, y que en ningún momento ha podido formular hipótesis alguna de las figuras que aparecen en la pintura, puesto que no las ve.

Algo similar ya encontramos en la ἔκφρασις de Perseo y Andrómeda, a cuyo comienzo denominamos *descripción negativa*, puesto que se iniciaba aclarando *lo que no era* lo representado, aunque hubiera ciertos detalles que inducían a la confusión⁹³. La diferencia con respecto a la descripción de la ἔκφρασις de Ariadna

⁹² *Im.* I, 15.1 : “ No es preciso decir que Teseo es el que está en el barco, el que está en tierra Dioniso, y como a un ignorante no te guiaría hasta la que yace sobre las piedras, como en un dulce sueño.”

⁹³ En *Perseo y Andrómeda* Filóstrato inicia su descripción con la frase: “ Ἀλλ' οὐκ' Ερυθρά γε αὕτη θάλασσα οὐδ' Ἴνδοι ταῦτα, Αἰθίοπες δὲ καὶ ἀνὴρ Ἕλλην ἐν Αἰθιοπίᾳ.” (“Esto no es el Mar Rojo, ni éstos los indios, sino etíopes y un griego en Etiopía.”)

radica en que en esta última nada nos hace dudar a la hora de identificar lo representado. En cambio, el autor, en lugar de puntualizar *lo que no es* lo pintado —como en el caso de Perseo y Andrómeda—, lo que no vamos a encontrar en el cuadro, aquí identifica y describe *lo que no va a identificar ni a describir*, en un retruécano llamativo de descripción e intenciones.

La ἔκφρασις tiene un comienzo *negativo*, como vemos, donde volvemos a encontrar una pequeña trampa tendida por el autor para captar nuestra atención, y para seguir manteniendo la ilusión de que no sólo escribe para un lector de literatura, sino que de hecho asistimos a una visita guiada por la galería napolitana en calidad de espectadores a hurtadillas, pues no es con nosotros con quien establece el cicerone su diálogo, sino con el hijo del huésped del propio Filóstrato. Igual que en el caso de lo que afirma no va a hacer y de hecho hace, Filóstrato habla para un público que en teoría ni siquiera tiene en cuenta, menos aún sus circunstancias de lector ciego a las imágenes que van destilando sus palabras, a pesar de que todo lo dicho se dirija exclusivamente a este espectador furtivo que permanece al otro lado del texto.

Tras esa panorámica de lo representado —panorámica extraordinariamente sucinta, pero con la que ya ha concretado el autor la composición del cuadro como una escena en triángulo (Teseo que se aleja / Dioniso que descubre a Ariadna / Ariadna dormida y ajena a lo que ocurre)— el autor se sumerge en cada una de las figuras protagonistas. Diríamos que es ésta una descripción de esencias, pues al margen de los actores principales del mito apenas se nos da información de otra cosa, como el lugar en el que se desarrolla la escena o personajes secundarios de cuya presencia podemos deducir algo, como ya trataremos posteriormente.

Sin embargo, hemos de vadear todavía un excursus más de

nuestro autor para llegar a lo verdaderamente representado en la pintura. El motivo de la nueva digresión no es otro que un breve tratado de la iconografía propia de Dioniso, además de una referencia a la belleza de Teseo y Ariadna como rasgo necesario en cualquier representación de este asunto. Especialmente interesante resulta ese escueto recorrido por las numerosas maneras de representar a Dioniso, fiel reflejo de la propia afición del dios al cambio.

“οὐδ’ ἀπόχρη τὸν ζωγράφον ἐπαινεῖν, ἀφ’ ὧν κἄν ἄλλος ἐπαινοῖτο· ῥάδιον γὰρ ἅπαντι καλὴν μὲν τὴν Ἀριάδνην γράφειν, καλὸν δὲ τὸν Θησέα, Διονύσου τε μυρία φάσματα τοῖς γράφειν ἢ πλάττειν βουλομένοις, ὧν κἄν μικροῦ τύχῃ τις, ἤρηκε τὸν θεόν. καὶ γὰρ οἱ κόρυμβοι στέφανος ὄντες Διονύσου γνώρισμα, κἄν τὸ δημιούργημα φαύλως ἔχῃ, καὶ κέρας ὑπεκφυόμενον τῶν κροτάφων Διόνυσον δηλοῖ, καὶ πάρδαλις ὑπεκφαινομένη αὐτῷ τοῦ θεοῦ σύμβολον· ἀλλ’ οὗτος γε ὁ Διόνυσος ἐκ μόνου τοῦ ἐρᾶν γέγραπται.”⁹⁴

Existen todas estas caracterizaciones posibles del dios, pero ninguna de ellas es la que encontramos aquí. En una economía muy interesante de rasgos, el pintor, se nos dice, ha preferido identificar al dios no por alguna de sus señas externas convenidas por el repertorio y la tradición, sino por una peculiaridad interior: el amor.

⁹⁴ *Im.* I, 15.3: “Y no es suficiente elogiar al pintor por lo que algún otro podría ser elogiado. Pues para todos es fácil pintar hermosa a Ariadna, y hermoso a Teseo, y existe un sinnúmero de caracterizaciones de Dioniso para quienes quieran pintarlo o modelarlo; con sólo una pequeña parte de éstas, se capta al dios. Ciertamente los racimos formando una corona son una seña de Dioniso, incluso si se trata de un trabajo mediocre; y el cuerno creciendo bajo las sienes revela a Dioniso; y una pantera que aparece a sus pies es también un símbolo del dios. Pero este Dioniso está representado por su amor únicamente.”

No es casual que el distintivo del dios pertenezca en esta ocasión al ámbito de los sentimientos, ya que, al igual que vimos en el caso de Perseo y Andrómeda, lo que interesa de la escena no es tanto su faceta mitológica, como la interpretación de ésta bajo los patrones propios de una mentalidad novelesca. En el siglo II d.C. la épica en gran medida ha sido sustituida en el interés del público por la novela, y bajo este influjo muchos episodios del mito son interpretados de acuerdo con los esquemas novelísticos de la pareja de enamorados. De ahí que este Dioniso, en uno de los momentos más propicios de su mitología para una *lectura novelada*, no aparezca con todos los símbolos acostumbrados de su poder y autoridad, sino con la sencillez y la debilidad del enamorado, despojado de sus señas de identidad por el travieso niño de las flechas. Es Dioniso, pero podría ser cualquier otro enamorado.

Asimismo, es muy propio de la época helenística y luego de la imperial, el caracterizar a un personaje *desde dentro*, sólo hay que observar detenidamente la colección de retratos de la época, de una penetración psicológica difícil. Muy hábil aquí, Filóstrato enumera prolijamente una lista de caracterizaciones de Dioniso, para finalmente llegar a la desnudez del dios en esta pintura, que ante todo es una pintura amorosa, de amor traicionado y de amor compensado con generosidad.

Pero sigamos recorriendo la figura de Dioniso, no como podría haber sido, sino como realmente aparece en el cuadro:

“σκευὴ μὲν γὰρ ἡνθισμένη καὶ θύρσοι καὶ νεβρίδες,
ἔρριπται ταῦτα ὡς ἔξω τοῦ καιροῦ, καὶ οὐδὲ κυμβάλοις
αἱ Βάκχαι χρωῶνται νῦν οὐδὲ οἱ Σάτυροι αὐλοῦσιν,
ἀλλὰ καὶ ὁ Πᾶν κατέχει τὸ σκίρτημα, ὡς μὴ διαλύσειε
τὸν ὕπνον τῆς κόρης, ἀλουργίδι τε στείλας ἑαυτὸν καὶ
τὴν κεφαλὴν ῥόδοις ἀνθίσας ἔρχεται παρὰ τὴν

Ἀριάδην ὁ Διόνυσος, μεθύων ἔρωτι φησὶ περὶ τῶν
ἄκρατῶς ἐρώντων ὁ Τήιος.”⁹⁵

Según vemos, la situación, en palabras del propio Filóstrato, no requiere ninguno de los ornamentos usuales de Dioniso, sino la corona de rosas y el manto púrpura que hacen posible confundir al dios con cualquier otro amante, con un Perseo, quizá, de capa púrpura, si así queremos interpretar esa ἀλουργίς. La circunstancia a la que antes nos referíamos —el dios fuera de su acostumbrado sí— queda aquí magníficamente glosada por Filóstrato con una hermosa cita de Anacreonte, el poeta de Teos⁹⁶. Es esa pérdida de poder sobre lo que uno es habitualmente, lo que convierte a Dioniso en representante de cualquier otro enamorado, lo que le hace despojarse de sus atributos, emblemas de lo que *es*. En ese ἀκρατῶς se quintaesencia la imagen que esta pintura ofrece del dios, un dios *fuera de su poder*.

La descripción de este Dioniso hace que por un momento distraigamos la atención del triángulo de protagonistas hacia otro lugar: el cortejo de Dioniso. La presencia del propio cortejo ya desmiente un tanto la idea que hasta ahora sosteníamos de cómo Dioniso es aquí ante todo *el enamorado y no el dios*, ya que el exótico séquito es seña de identidad suficiente para despejar toda duda acerca de su persona. Sin embargo, el *thíasos* se mantiene en silencio, contiene sus cantos y su música, casi se anula a sí mismo.

De la presencia del cortejo contamos con numerosos testimonios iconográficos. En unos casos el cortejo en pleno ha sido

⁹⁵ *Im.* I, 15.3: “Vestidos ornamentados, tirsos y pieles de cervatos, todo esto ha sido abandonado como fuera de ocasión, y ni las bacantes hacen uso de sus címbalos ahora, ni los sátiros tocan sus flautas. Incluso Pan detiene sus saltos para no ahuyentar el sueño de la muchacha. Vestido de púrpura y con rosas adornada la cabeza, Dioniso se acerca a Ariadna, ebrio de amor, como dice el de Teos de los que aman sin medida.”

⁹⁶ fr. 94, 2 Gent.; 31, Page.

plasmado por el artista⁹⁷, en otros se ha escogido a uno o varios de sus miembros en representación de la totalidad. Así, podemos ver a Pan⁹⁸ junto a Dioniso en el momento de descubrir a Ariadna, o algún sátiro⁹⁹, también centauros¹⁰⁰ y ménades¹⁰¹. Pan y los sátiros no sólo se limitan en ocasiones a ser testigos de la escena, sino que adivinan el deseo de su señor y se aprestan a facilitarle la visión de la hermosa muchacha, apartando las vestiduras con que intenta proteger su cuerpo de miradas indiscretas.

La visión que nos ofrece uno de estos testimonios iconográficos¹⁰² resulta curiosa por reflejar lo que consideramos la imagen abiertamente opuesta a la descripción del cortejo que nos plantea Filóstrato. Si en nuestra pintura el cortejo guarda silencio, en este otro testimonio el *thíasos* dionisiaco al completo ha sido plasmado con los brazos alzados. Esta gestualidad no parece

97 Por ejemplo en el sarcófago del s. II d.C. procedente de Alejandría (Alejandría, Museo Greco-romano, = *LIMC* 98); o la pintura mural pompeyana, copia de un original griego de aproximadamente el 400 a. C. situado, al parecer, en un templo de Dioniso en Atenas (Nápoles, Museo Nazionale = *LIMC* 124); es también el caso de un sarcófago romano del s. III d.C. (Oxfordshire, Blenheim Palace = *LIMC* 132) y otro sarcófago de finales del s. II d.C. (Vaticano, Belvedere *LIMC* 135).

98 Pintura mural de Herculano de época de Vespasiano (Nápoles, Museo Nazionale = *LIMC* 130); sarcófago romano datado en 190-200 d.C. (Moscú, Mus. Pouchkine = *LIMC* 134); sarcófago romano de principios de la época de los severos (Leningrado, Mus. Ermitage = *LIMC* 136), sarcófago romano del s. III d.C. (Baltimore, Walters Art Gallery = *LIMC* 141)

99 Así en la *crátera* ática de figuras rojas de hacia el 450 a. C. (Tarquinia, Museo Nazionale = *LIMC* 110), o los cuatro sátiros de una *pélake* de figuras rojas también, datada aproximadamente en 350 a.C. (Londres, The British Museum = *LIMC* 112) y los jóvenes sátiros de un sarcófago ático de Salónica (Estambul, Museo Arqueológico = *LIMC* 131) o el sátiro que acompañado de una ménade aparece en el reverso de una moneda de Pérgamo (Septimio Severo y Julia Domna sobre la otra cara) junto a Ariadna dormida, pero sin rastro de Dioniso, aunque sin duda la presencia de esta parte del cortejo hace referencia al dios y prelude su encuentro con Ariadna.

100 Así en el sarcófago romano antes citado del Ermitage (*LIMC* 136) (*vid.* n. 317) y los centauros que tiran del carro de Dioniso en otro sarcófago romano (Roma, Museo Nazionale = *LIMC* 146) de tiempos de Marco Aurelio.

101 El caso, por ejemplo, de la pintura mural pompeyana (Casa dell' Ara Massima = *LIMC* 125), del sarcófago romano citado en la nota anterior donde aparece también el carro con centauros (*LIMC* 146), la urna cineraria de fianles de los flavios (Vaticano, *LIMC* 148), y de la moneda también mencionada anteriormente (*vid.* n. 318) (*LIMC* 153)

102 Trabajo en metal de época romana pero de datación no concretada (Londres, The British Museum = *LIMC* 152)

indicar otra cosa que la danza propia del séquito del dios, un séquito, por lo tanto, que, muy lejos de silenciar sus cantos y retener sus danzas, se nos muestra en plena euforia.

Por otra parte, algunos de estos documentos podrían muy bien servir de ilustración al breve catálogo que Filóstrato nos ofrece en su *ἑκφρασις*, en cuanto a los diversos atributos con los que un artista puede revelar la identidad de Dioniso. Los más llamativos resultan el tirso sobre el que se apoya blandamente el dios¹⁰³, y la magnífica piel de pantera sobre la que, curiosamente, se recuesta Ariadna, remitiendo sin duda este cruce de simbología a su futura unión.

Si el caso anteriormente citado constituía el reverso de la representación filostratea, entre los testimonios literarios encontramos un paralelo de ese cortejo que guarda silencio por temor a despertar a la hermosa hija de Minos. Se trata de las *Dionisiacas* de Nonno, donde leemos por dos veces —sin duda al cortejo le costaba renunciar a su feliz algarabía— cómo Dioniso ha de mandar callar a sus acompañantes para que no despierten a la que él confunde con una diosa¹⁰⁴.

No nos faltan tampoco en los autores literarios que tratan el tema, ejemplos de la ruidosa llegada del dios con su séquito. Ovidio no podía perder la oportunidad de hacer entrar en escena a Dioniso en pleno esplendor, con cortejo altisonante y sobre un carro magnífico de riendas de oro y yunta de tigres. En su caso no hay temor de despertar a Ariadna, pues ésta lleva ya un buen rato lamentándose de su desgracia y del traidor Teseo, aunque sí de que

¹⁰³ Así en un fragmento cerámico, datado a mediados del s. I d.C. (Autun, colección de la Société Eduenne = *LIMC* 150), y en otro fragmento, en esta ocasión de *crátera* ática de figuras rojas, de aproximadamente el 350 a.C. (Tubinga, Univ. = *LIMC* 111)

¹⁰⁴ *D.*, XLVII, v. 274-294

huya despavorida ante la extraña visita que viene a su encuentro sobre aquella orilla extranjera¹⁰⁵.

Tras ocuparse de cómo ha plasmado el pintor a Dioniso, pasa Filóstrato a la segunda figura masculina protagonista en este triángulo, Teseo. Ya anteriormente vimos, a propósito del inicio de la *ἐκφρασις*, de qué manera trata nuestro autor su figura y esa rara amnesia que le hace olvidarse no sólo de la hija de Minos sino también de la totalidad de su aventura en tierras cretenses.

Ciertamente, aunque Filóstrato haya empezado esta descripción con palabras no demasiado benevolentes para el ateniense, a la hora de individualizar su figura parece demostrar algo más de conmiseración, y en descarga del héroe menciona la extraña falta de memoria, aunque ésta pueda resultar de lo más sospechosa. Volvamos a la descripción de Teseo entera, aunque repitamos el trozo ya comentado anteriormente:

“ὁ Θησεὺς δὲ ἐρᾷ μὲν, ἀλλὰ τοῦ τῶν Ἀθηναίων
καπνοῦ, Ἀριάδνην δὲ οὔτε οἶδεν ἔτι οὔτε ἔγνω ποτέ,
φημὶ δ’ αὐτὸν ἐκλελῆσθαι καὶ τοῦ λαβυρίνθου καὶ μηδὲ
εἰπεῖν ἔχειν, ἐφ’ ὅτῳ ποτὲ ἐς τὴν Κρήτην ἔπλευσεν,
οὔτῳ μόνον τὰ ἐκ πρώρας βλέπει.”¹⁰⁶

El humo de Atenas y ese ansia con la que Teseo mira hacia donde la proa de su nave apunta evocan otro héroe y otra patria: Odiseo y su Ítaca, jamás olvidadas a pesar de los intentos de Calipso. Ciertamente esta imagen se relaciona con el verso muy

¹⁰⁵ *Ars Amatoria*, l.v. 541-554

¹⁰⁶ *Im.* I, 15. 3: “En cambio Teseo también está enamorado, pero del humo de Atenas, pero ni conoce ya a Ariadna, ni la ha conocido nunca, afirmo que ha olvidado incluso el laberinto, y que no sabría decir para qué navegó a Creta, de tal manera únicamente mira lo que está delante de la proa.”

similar de la *Odisea*¹⁰⁷, en el que es el hijo de Laertes el que anhela ver levantarse el humo de su hogar. Hallamos aquí una alusión a Homero *anónima*, en el sentido de que Filóstrato no menciona nada que pueda hacernos pensar que se trata de una cita, ni nada que nos oriente con respecto al autor —como sí ha hecho anteriormente con ocasión de la expresión de Anacreonte—. Puede explicarse esto, por una parte, como un testimonio de la evidente difusión de los dos grandes textos homéricos, hasta tal punto conocidos que no se precisa explicitar una evocación de alguna de sus imágenes.

Por otra parte, en cambio, podría pensarse en que aquí nos encontramos de nuevo con un guiño del autor para aquellos lectores más minuciosos, apostados a la caza de referencias literarias que pasan inadvertidas a la mayoría. Este tipo de alusiones o evocaciones *anónimas* pertenecerían a ese segundo nivel de lectura al que nos venimos refiriendo, ese juego que el autor establece con un cierto tipo de lector, más meticulado, que no proporciona información imprescindible para la comprensión del arte del pintor, pero sí para el conocimiento del arte del escritor.

Frente a esta versión de un Teseo ensimismado con su regreso, encontramos otros casos en los que Teseo ofrece un aspecto más dolorido, menos despreocupado en relación con la suerte de Ariadna. Es el caso de algunos documentos iconográficos

¹⁰⁷ *Od.* I, 56

en los que Teseo contempla con gesto apesadumbrado a Ariadna¹⁰⁸, lo que sin duda nos sitúa en las versiones mitológicas rehabilitadoras de la figura de Teseo, según las cuales éste abandona a su pesar a la muchacha.

Como es notorio, el espacio que Filóstrato dedica a Teseo es mucho menor que el que le ha ocupado la descripción de Dioniso, y es que el dios domina con su presencia la pintura, o, al menos, ha impresionado más la imaginación de nuestro autor. Esto vale también para la descripción de Ariadna, a quien nuestro experto guía retrata en rápidas pinceladas.

“ὄρα καὶ Ἀριαδην, μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον· γυμνὰ μὲν εἰς ὀμφαλὸν στέρνα ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ ἀπαλὴ φάρυγξ, μασχάλη δὲ ἡ δεξιὰ φανερὰ πᾶσα, ἡ δὲ ἑτέρα χεὶρ ἐπίκειται τῇ χλαίνῃ, μὴ αἰσχύνη τι ὁ ἄνεμος.”¹⁰⁹

Esta Ariadna es la típica de época helenística, el punto final de una evolución iconográfica que nos lleva desde la solemne figura sentada de las piezas primeras, hasta la muchacha abandonada al sueño con el gesto tan característico de la mano derecha alrededor

108 Relieve cerámico de la 1ª mitad del s. I d.C. (Berlín, Staatliches Museum = LIMC 71), y también otro relieve de fines del s. I d.C. (Roma, Palacio Consistorial = LIMC 74), en ambos casos Teseo está situado frente a Ariadna todavía en tierra, mientras ella se deshace en lágrimas, situación que sin duda remite a una versión muy distinta del mito de la que analizamos en la descripción de Filóstrato. Quizá se tratase de representaciones relacionadas con una de las varias versiones que Plutarco (*Teseo*, 20.3-6) recoge, atribuida a Paión de Amatunte, según la cual Teseo hace desembarcar a Ariadna en la isla debido a ciertos problemas que se presentan en la nave: ella, que está embarazada, muere de parto antes de que el ateniense regrese; a su vuelta Teseo encarga a los lugareños erigir dos estatuas y realizar sacrificios en su honor, quedando éstos como tradición en la isla. La imagen que nos transmiten los ejemplos citados pueden corresponder al momento en que Teseo ha de dejar a Ariadna y volver a la nave, separación que provocaría las lágrimas de la muchacha.

109 *Im.* I, 15. 3: “Mira también a Ariadna, más bien su sueño. Desnudo el pecho hasta el ombligo, el cuello inclinado hacia atrás y la delicada garganta, y la axila derecha toda al descubierto, mientras que la otra mano está colocada sobre el ropaje, no sea que el viento la avergüence”

de la cabeza, muy cercana por su sensualidad a las ménades del cortejo de su divino esposo. La transformación en la iconografía de Ariadna está profundamente conectada con el paulatino estudio del desnudo femenino en el arte griego, como también vimos en relación con la iconografía de Andrómeda. El gusto por el desnudo femenino, con sus formas redondeadas, tardó en llegar al arte griego que inicialmente prefirió las formas más fácilmente traducibles en líneas geométricas del cuerpo masculino del atleta y de las figuras femeninas vestidas.

En esa evolución de la representación de Ariadna hay que tener en cuenta un segundo factor (de hecho nunca hay un único factor que pueda justificar una evolución de ningún tipo, sino que siempre son mezcladas las causas), y se trata de la aparición en la iconografía de Ariadna de un nuevo motivo a finales del primer cuarto del s. V a.C. : el del abandono en la isla y su encuentro con Dioniso¹¹⁰.

Asimismo, la figura de Ariadna dormida se enclava en el interés que demuestra el arte helenístico por la representación de estados no esenciales del hombre, por estados transitorios o perturbados (infancia, vejez, dolor, borrachera, sueño...). Particularmente, la plasmación de personajes captados durante el sueño parece gozar de singular éxito durante el siglo II a.C.¹¹¹

La transformación iconográfica apreciable en los documentos que han llegado hasta nosotros, demuestra también un cambio significativo en la visión que se tiene de Ariadna. En época helenística e imperial Ariadna ya no es la princesa minoica que ayuda a Teseo a salir del laberinto, sino que ante todo es la compañera de Dioniso. Ciertamente que la escena del abandono de Teseo goza de una popularidad extraordinaria en estos momentos, pero en esta escena

¹¹⁰ Véase W. A. DASZEWSKI, *op. cit.*, p. 1067

¹¹¹ Véase M.L. BERNARD, s.v. "Ariadna", *LIMC*, p. 1068

nos atreveríamos a decir que Teseo forma parte del attrezzo. De ahí que poco importe en realidad las causas del ateniense para abandonar a la hija de Minos en la isla de Día; lo esencial del relato es que Dioniso la descubre dormida y la convierte en su esposa.

La significación de este episodio mitológico para un hombre de época helenístico-imperial ha pasado de ser visto como un triángulo equilibrado, a inclinarse descaradamente en favor de la pareja formada por Dioniso y Ariadna. Más aún, Ariadna sólo tiene valor en relación con el dios; de hecho el protagonismo absoluto pertenece a Dioniso. Y eso queda patente en la *ἐκφρασις* de Filóstrato, donde la figura de Dioniso es la que se trabaja más detenidamente, convirtiéndose casi en señora y dueña de la pieza.

En otro lugar de este análisis hemos hablado de la interpretación de la pareja Dioniso / Ariadna según los cánones de la novela, género por excelencia del momento. Hemos de añadir a esa *lectura* otra muy importante y también característica del momento: la lectura religiosa.

Como ya dijimos, la importancia creciente de los misterios dionisiacos en la sensibilidad religiosa de época helenística e imperial convierte la temática dionisiaca en un asunto recurrente del arte del momento. No es casual, asimismo, que un gran número de los documentos iconográficos en los que se representa el descubrimiento de Ariadna dormida por parte del dios, sean sarcófagos. En clave mistérica el despertar de Ariadna equivale al despertar de la muerte de los iniciados en los misterios de Dioniso¹¹²

Sin embargo, creemos que nuestro autor no está especialmente interesado en estas connotaciones mistéricas del

¹¹² Vid. R. TURCAN, *op. cit.*, pp.312-5

episodio mitológico, y que, por el contrario, parece preferir la interpretación exclusivamente amorosa, como ya vimos por el tratamiento que de la figura de Dioniso compone Filóstrato, por la insistencia que pone en su carácter de enamorado.

En otro orden de cosas, Filóstrato no menciona ninguna figura que acompañe a la muchacha, mientras que en los documentos iconográficos dos son las presencias que normalmente encontramos a su lado: la personificación del sueño, Hipno, y el dios que no puede faltar, Eros. Este último, por añadidura, aparece en muchas ocasiones llorando, como fiel reflejo de la tristeza de Ariadna. Nada de esto hay en Filóstrato, cuya descripción se caracteriza por una economía de rasgos casi minimalista.

Con un guiño original y sugerente termina nuestro autor la ἔκφρασις:

“οἶον, ὦ Διόνυσε, καὶ ὡς ἡδὺ τὸ ἄσθμα. εἰ δὲ μῆλων ἢ βοτρυῶν ἀπόζει, φιλήσας ἐρεῖς.”¹¹³

Si al considerar que no era preciso identificar las figuras de la pintura, pues bastaba sólo con verlas, Filóstrato nos hacía *entrar* en la galería, ahora da un paso más allá y nos introduce de lleno en el cuadro al situarlo en el mismo plano de realidad que nosotros ocupamos. Podemos dirigirnos directamente al dios, percibir el aliento suave de la muchacha, y, como si formásemos parte del séquito que contiene su música y su danza, estamos a la espera de que Dioniso bese a la muchacha y volviéndose a nosotros resuelva el último enigma del cuadro: ¿manzanas o uvas?.

¹¹³ *Im.* 1, 15.3: “¡Cómo y qué dulce es su aliento, Dioniso! Si huele a manzanas o a racimo de uvas, me lo dirás tras besarla.”

Atendamos un momento a la estructura compositiva de la ἔκφρασις en su conjunto. Su organización está claramente definida:

- Referencia a la causa primera de los hechos que se van a relatar (comportamiento de Teseo)

- Digresión acerca de las nodrizas.

- Perspectiva general de lo representado (=tres figuras protagonistas; primera ruptura de la diferencia entre el espacio de la galería pictórica / espacio del lector de la obra literaria).

- Descripción de Dioniso (iniciada con una digresión acerca de la iconografía propia del dios).

- Descripción de Teseo.

- Descripción de Ariadna.

- Broche final que rompe las barreras entre el espacio de la pintura/ el espacio de la galería / el espacio del lector de la obra literaria.

Por último, debemos plantearnos cuál es la composición del cuadro descrito según se deduce de las palabras de Filóstrato. Parece claro que los tres personajes principales se organizarían de la siguiente manera: Dioniso y Ariadna ocupan el primer plano; Dioniso contempla a la muchacha dormida a sus pies, aparecen uno frente al otro en estructura cerrada (cierran un espacio entre sí); a las espaldas del dios su séquito en silencio, la atención y las miradas confluyendo también sobre la muchacha; en un segundo plano Teseo ya embarcado y con la mirada proyectada hacia el exterior, fuera del punto principal de atención que es Ariadna.

Pero esta organización de los personajes no es la única posible, como bien podemos deducir de los documentos iconográficos que conocemos. Atendiendo a la disposición de los

tres actores principales de la escena, encontramos los siguientes esquemas de composición:

-Ariadna dormida + Dioniso que la contempla + Teseo que se aleja en la nave (=la de Filóstrato)

-Dioniso se acerca a Ariadna + Ariadna sentada frente al dios + Teseo se aleja

-Dioniso conduce a Ariadna + Ariadna despierta sigue al dios + Teseo se aleja por el lado opuesto

Este esquema de las posibles variantes compositivas del mismo tema demuestra la extraordinaria verosimilitud del cuadro que Filóstrato pone ante nuestros ojos con ayuda de sus palabras, y llama la atención sobre la riqueza del tratamiento del motivo, a pesar de que juega con no demasiados elementos. Hay que decir, finalmente, que a pesar de ser el abandono de Ariadna un tema plasmado en gran número de piezas de arte plástico, las menos son aquellas en las que encontramos a los tres personajes principales juntos, en la misma escena. Por el contrario, lo más habitual es que el artista se decida por alguna de las dos parejas: Teseo abandonando a Ariadna o Dioniso encontrándola. La pintura napolitana ante la que Filóstrato nos coloca y a cuyo interior nos empuja, pertenece, por lo tanto, al grupo minoritario que prefiere colocar al trío de personajes en escena.

II. B. II. 3. Sémele.

Otra pintura de temática dionisiaca que Filóstrato nos describe es la que recrea la muerte de Sémele, madre del dios. A pesar de las numerosas figuras mitológicas a las que diversas fuentes consideran madres de Dioniso, la tradición más antigua se decanta por la hija de Cadmo¹¹⁴. Y es el momento de su muerte, fulminada por el rayo de Zeus, el que plasma el cuadro de las *Descripciones*, momento considerado el primer nacimiento del dios, según algunas versiones, ya que posteriormente Dioniso habría de completar el período de su gestación en el muslo paterno y nacer una segunda vez¹¹⁵.

Atendiendo a las fuentes literarias que se ocupan también de la muerte de Sémele y el nacimiento de Dioniso, observamos que Homero no se interesa por este primer nacimiento, aunque menciona a Sémele como madre del dios¹¹⁶. Parecida información encontramos en Hesíodo¹¹⁷, pero, de nuevo, no se nos dan detalles de las circunstancias que rodean este primer nacimiento. No antes de Píndaro¹¹⁸ llega la primera evidencia literaria que habla de la muerte

¹¹⁴ Homero, *Il.* XIV, 325; Hesíodo, *Th.*, 940-2

¹¹⁵ Las versiones que encontramos en la mitología griega acerca del número de veces que Dioniso nace discrepan, ya que en unas ocasiones se habla de dos nacimientos y en otras de tres. De determinadas fuentes órficas parece deducirse que hay que contar con un nacimiento de Perséfone, otro de Sémele y un último del muslo de Zeus. De ahí que encontremos el título cultual aplicado al dios de Διμάτωρ (Alexis, fr. 283 Kassel-Austin; Orfeo, *Himnos* 50, 1; 52, 9) o Διμήτριος (*Etymologicum Gudianum*; Herodiano, *Epim.* 265), también *bimatrem* (Ovidio, *Metamorphosis* IV, 12), y que se diga de él que ha nacido tres veces (Philodemo, *De Pietat.* (Obbink, *Cron. Erc.* 24, 1994, 132). Sobre el análisis de los tres nacimientos según las fuentes órficas, vid. A. BERNABÉ, "Nacimientos y muertes de Dioniso en los mitos órficos", en C. SÁNCHEZ-P. CABRERA (eds.), *En los límites de Dioniso. Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional*, Murcia 1998, pp. 29-39. Nosotros, sin embargo, nos referiremos en este apartado al nacimiento a partir de Sémele como *primer nacimiento*, de acuerdo con la versión más común del mito.

¹¹⁶ Homero, *Il.* XIV, 323-5.

¹¹⁷ Hesíodo, *Th.*, 940-2.

¹¹⁸ Píndaro, *O.* II. 22-7

de Sémele víctima del rayo de Zeus. Sin embargo, sólo los autores tardíos (Diodoro, Apolodoro, Ovidio e Higino) describen pormenorizadamente el episodio de la muerte de Sémele y el nacimiento irregular de Dioniso.

Si acudimos a las fuentes iconográficas encontramos que de los dos nacimientos de Dioniso habitualmente conocidos, es el segundo de ellos —en el que el dios nace del muslo de Zeus— el que prefieren plasmar los documentos plenamente griegos, anteriores a la época imperial. Por el contrario, el arte posterior del ámbito romano muestra una considerable inclinación por el trágico primer nacimiento del dios. Pero no sólo encontramos una significativa diferencia cuantitativa, sino que en el tratamiento del episodio mitológico de algunos de los documentos romanos conservados se advierte un cierto *aburguesamiento*, de tal manera que la escena del primer nacimiento de Dioniso se convierte en un ir y venir de afanadas sirvientas que asisten a la parturienta y se encargan de bañar al recién nacido, siendo sólo posible la correcta identificación del episodio gracias a las figuras divinas presentes (sobre todo Hermes, pero también Sátiros, Ninfas y la propia Hera como testigo del cumplimiento de su venganza)¹¹⁹.

La visión que Filóstrato a través de sus palabras proyecta de esta misma escena es, sorprendentemente, bastante distinta, alejada en ciertos detalles significativos del modelo que parece haber inspirado la gran mayoría de las obras hoy conservadas que ilustran el primer nacimiento de Dioniso.

La pintura, como en la *ἐκφρασις* precedente del encuentro

¹¹⁹ Un claro ejemplo de lo que decimos lo encontramos en una pintura de la *Domus Aurea*, hoy no conservada, en la que mientras Sémele yace sobre una *kliné* rodeada de mujeres preocupadas por su estado —suponemos que moribundo—, otras se encargan del primer baño del recién nacido Dioniso, todo ello con un fondo de cortinajes y columnas. (*LIMC* 8)

entre Dioniso y Ariadna, vuelve a ofrecernos la acción dramática congelada en uno de sus momentos, nos proporciona una imagen fija que refleja el punto álgido, esencial de la historia que evoca. En dicha imagen se introducen otros elementos relacionados con los personajes del mito —con Dioniso en concreto, que, como veremos posteriormente, le arrebató el protagonismo a su madre, desmintiendo así el título de la ἔκφρασις que nos ocupa—, conformando un cuadro de lectura en diversos tiempos, pero no un cuadro que refleje el proceso de una acción.

Ciertamente, junto a la escena central —el nacimiento de Dioniso y la muerte de Sémele— se introducen otros personajes —el monte Citerón personificado, la Erinia Megera— que evocan futuros episodios en la vida del dios. Con su presencia aluden a un tiempo que ha de venir, pero que, en virtud de las leyes de este tipo de representación, puede convivir con otros tiempos de la vida del dios. Este tipo de cuadros constituyen una visión condensada de la vida de un personaje mitológico, Dioniso en este caso concreto. La superposición de información de diversa localización geográfica y temporal da como fruto una imagen estática de personajes congelados en mitad de una acción, pero que precisan, para su lectura, de una constante movilidad, tanto geográfica como temporal. El cuadro refleja una engañosa inmovilidad, escondiendo en su seno bruscos cambios de lugar y tiempo.

Pero veámoslo sobre el cuadro.

“Βροντῇ ἐν εἶδει σκληρῷ καὶ Ἀστραπῇ σέλας ἐκ
τῶν ὀφθαλμῶν ἰεῖσαι πῦρ τε ῥαγδαῖον ἐξ οὐρανοῦ
τυραννικῆς οἰκίας ἐπειλημμένον λόγου τοιοῦδε, εἰ μὴ

ἀγνοεῖς, ἄπτεται."¹²⁰

Así comienza la descripción de la muerte de Sémele y primer nacimiento de Dioniso. Un comienzo, sin duda, impresionante y de gran fuerza dramática. Una entrada en escena digna del poder del dios al que alude, Zeus padre, y del dios que nace, Dioniso.

Con todo, las personificaciones del trueno, relámpago y fuego que aquí encontramos no parecen pertenecer al cuadro en sí, sino que sencillamente se trata de un comentario introducido por el cicerone para plasmar en la imaginación del lector la presencia de Zeus. La interpretación que nos lleva a suponer que estas personificaciones iniciales no forman parte de la pintura, sino que nacen de la particular cosecha del autor, se basa en el verbo que Filóstrato utiliza para referirse a ellas: ἄπτεται. Con este verbo la relación que establece nuestro autor entre las personificaciones descritas y lo plasmado sobre el cuadro no es de identidad (Relámpago, Trueno y Fuego no son *parte del cuadro* detallado), sino de evocación (la imagen del palacio de Cadmo en llamas por la presencia de Zeus en todo su poder ha traído a la mente del autor las personificaciones). Tras la mención de las tres figuras, Filóstrato dice exactamente que éstas λόγου τοιοῦδε (...) ἄπτεται. No están representadas sobre la obra, sólo se relacionan con ella de una forma no concretada, la aluden, la propia visión de la obra las evoca y trae al recuerdo del autor en el inicio de la ἑκφρασις.

La mención de estos tres fenómenos atmosféricos prepara ya al lector para asistir a la escena que se desarrolla en el palacio de Cadmo. Ciertamente, esta preparación tiene mucho de violenta, por el

¹²⁰ *Im.* I, 14.1: " Bronte (el trueno) con aspecto duro, y Astrape (el relámpago) lanzando destellos de sus ojos, y el fuego que desde el cielo se apodera impetuoso de la casa del rey se relacionan con esta historia, si no lo ignoras. "

propio aparato de fuego, estruendo y rayos que acompaña a las personificaciones. Pero ello se debe a que de inmediato nos encontramos inmersos en el momento culminante del episodio mitológico tratado en la pintura. Así, tras los tres personajes —Trueno, Relámpago y Fuego— que Filóstrato sitúa al inicio de la *ἐκφρασις* a modo de umbral impresionante, se lanza al lector al centro de la acción, al momento en que Sémele es fulminada por la epifanía de su amante y Dioniso surge, todavía con vida, de entre los restos humeantes de su madre.

Curiosamente las personificaciones abren y cierran esta *ἐκφρασις*, pues al final volvemos a encontrar otro caso —el del monte Citerón coronado de hiedra en honor del dios— pero que con su expresión doliente y la colocación imperfecta de su corona aluden a las futuras víctimas de la venganza del dios, como más adelante veremos.

No es extraño que a Filóstrato la pintura le sugiera la imagen de las personificaciones iniciales del Trueno, Relámpago y Fuego, ni tampoco que adentrándonos en la *ἐκφρασις* nos salga al paso la del monte Citerón, pues, en especial desde la época helenística el recurso a las figuras que representaban ciudades, lugares, fenómenos atmosféricos, cualidades, o cualquier otra cosa susceptible de una representación bajo los rasgos de un ser humano, gozó de gran predicamento.

Una vez que ya hemos dejado atrás la extraordinaria visión de los tres personajes evocados por Filóstrato en este comienzo provisto de todo el aparato imaginable, se nos sitúa en la primera de las tres localizaciones sugeridas en la *ἐκφρασις*: estamos en Tebas, en el palacio de Cadmo.

“πυρὸς νεφέλῃ περισχοῦσα τὰς Θήβας εἰς τὴν τοῦ Κάδμου στέγην ῥήγνυται κωμάσαντος ἐπὶ τὴν Σεμέλῃ, τοῦ Διός, καὶ ἀπόλλυται μὲν, ὥς δοκοῦμεν, ἡ Σεμέλη, τίκτεται δὲ Διόνυσος οἶμαι νῆ Δία πρὸς τὸ πῦρ. καὶ τὸ μὲν τῆς Σεμέλης εἶδος ἀμυδρὸν διαφαίνεται ἰούσης ἐς οὐρανόν, καὶ αἱ Μοῦσαι αὐτὴν ἐκεῖ ᾄδουσιν, ὁ δὲ Διόνυσος τῆς μὲν μητρὸς ἐκθρῶσκει ῥαγείσης τὴν γαστέρα, τὸ δὲ πῦρ ἀχλυῶδες ἐργάζεται φαιδρὸς αὐτὸς οἶον ἀστήρ τις ἀπαστράπτων.”¹²¹

Como se observará a lo largo del análisis de esta descripción, a pesar del título que lleva la ἔκφρασις —*Sémele*—, la figura que ocupa el lugar central en importancia, y muy probablemente también desde el punto de vista de la composición pictórica, es su hijo. Esta peculiaridad afianza la teoría¹²² de que estas pinturas de temática dionisiaca que venimos comentando, formaban parte de un ciclo o serie de cuadros sobre la vida del dios. De hecho, el interés del arte de época imperial por el primer nacimiento del dios frente a las representaciones anteriores que mostraban su preferencia por el nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus, ha de ponerse en relación con la existencia de obras cíclicas sobre la vida de Dioniso, donde se representaban como escenas individuales cada momento importante de la vida del dios, y por lo tanto su primer nacimiento y la muerte de Sémele constituían uno de los episodios en los que se dividía estas obras cíclicas a las que nos

¹²¹ *Im.* I, 14.2: “Una nube de fuego cercando Tebas hace estallar la morada de Cadmo mientras Zeus se divierte en compañía de Sémele, y, según parece, muere Sémele, pero, creo, pare a Dioniso — ¡por Zeus!— en medio del fuego. La imagen de Sémele se entrevé borrosa dirigiéndose al cielo, y allí las Musas la recibirán con cantos, mientras que Dioniso salta fuera del vientre desgarrado de la madre, y, luminoso, ensombrece al fuego, como un astro que brilla.”

¹²² *Vid.* A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. “Semele”, *LIMC* VII 1, 1994, 725-6

referimos¹²³.

Sin embargo, Sémele por sí sola es una figura mitológica de envergadura suficiente para protagonizar una pintura, ya que se trata de la única mujer mortal que se convierte en diosa por su condición de madre de uno de los dioses más importantes¹²⁴. Con todo, en las representaciones iconográficas que conservamos siempre aparece acompañada de su hijo.

Notoriamente llamativa es esta Sémele entrevista, de aspecto borroso, del cuadro que nos ocupa. Una Sémele que se eleva al cielo, donde esperan las Musas para celebrar su llegada entre cantos. Nada similar hallamos entre los documentos iconográficos que han sobrevivido. Es más, la versión tradicional acerca de cómo Sémele, una mortal, pasa a ocupar un lugar privilegiado entre los olímpicos diverge considerablemente de lo que las palabras de Filóstrato inducen a imaginar.

Ciertamente, en la pintura de las *Descripciones* Sémele se eleva al cielo en el mismo momento en que muere, mientras que en las versiones literarias que conservamos Dioniso baja al Hades en

¹²³ No han de confundirse los términos *cíclico* con *narrativo*, referidos a obras de arte. La obra cíclica recoge los diferentes episodios o hazañas de un personaje mitológico o histórico en su caso (aunque la pintura no mitológica queda un tanto al margen de los objetivos del presente trabajo), constituyendo un ciclo completo. Así, la representación de los doce trabajos de Hércules conformaría una obra de esta clase. Por el contrario, una obra en la que mediante la repetición de las figuras protagonistas dentro de una misma composición, sugiriendo el proceso de una misma acción que no abarca un período de tiempo excesivamente amplio, es lo que llamamos una obra narrativa. Un ejemplo de lo último sería el cuadro que inspiró la *ἑκφρασις* ya analizada aquí sobre el nacimiento de Hermes, cuadro que refleja la actividad del sorprendente recién nacido en su primer día de vida. Vid. P.H. BLANCKENHAGEN, "Narration in Hellenistic and Roman Art", *AJA* 61 (1957) 78-83; K. WEITZMANN, *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1910 (2ª ed.) p.12-8.

¹²⁴ Ciertamente, la historia de Sémele posee ciertos rasgos que nos hablan de su excepcionalidad: en primer lugar, la relación que mantiene con Zeus es de cierta continuidad, no se trata de una rápida aventura, según requiere la tradición sobre este episodio mitológico; por otra parte, las circunstancias de su muerte la envuelven en un halo peculiar, debido a las connotaciones sacras que el ser fulminado por un rayo implica; por último, la manera en que Sémele formula una petición a su divino amante que le acarreará inconscientemente la muerte, nos sitúa en el ámbito del cuento, del *folktale*. Para un comentario de esta excepcionalidad de Sémele, vid. T. GANTZ, *Early Greek Myth*, Baltimore, 1993, p.477.

busca de su madre, y la lleva al Olimpo. Pausanias¹²⁵ y Apolodoro¹²⁶ son los autores que nos relatan el viaje del dios al mundo subterráneo movido por el amor filial, aunque las noticias del destino final de Sémele convertida en diosa datan de época anterior¹²⁷ (sin la alusión a la bajada al reino de Hades). Asimismo, la *Antología Palatina* menciona una pieza artística —para nosotros perdida— de Dioniso conduciendo a su madre al cielo en compañía de Hermes y con procesión de silenos¹²⁸.

Entre los documentos iconográficos que sí se nos han conservado podemos encontrar algunas piezas en las que Dioniso conduciendo un carro va acompañado de una figura femenina interpretada como Sémele gracias a las inscripciones¹²⁹. Algunos estudiosos han explicado dicha escena como el rescate de Sémele del mundo de las sombras y su ingreso en la morada de los inmortales. Se trata, con todo, de una hipótesis de difícil demostración.

Pero intentemos traducir a imágenes toda la información que en este primer párrafo Filóstrato nos suministra acerca de lo representado en el cuadro. Según nuestra interpretación de las palabras de Filóstrato, no todo lo que nuestro autor nos cuenta aquí forma parte del cuadro, como ocurría con las personificaciones del inicio. Deducimos esto de la inclusión de dos comentarios por parte del cicerone (ὥς δοκοῦμεν y οἶμαι), que parecen aludir no a lo que los ojos del espectador que contemplase la pintura podrían observar, sino a los antecedentes con los que Filóstrato nos pone en

¹²⁵ Pausanias, II, 31. 2

¹²⁶ Apolodoro, III, 5. 3

¹²⁷ Así, en Hesíodo, *Th.* 942; Píndaro, *O.* II, 25-7, y *P.* XI, 1; y de nuevo en Pausanias, III, 19. 3

¹²⁸ *AP* 3, 1. Se trata de un relieve decorativo perteneciente, según nuestra fuente, a un templo de Apolo.

¹²⁹ Es el caso de la *hydria* ática de figuras negras, datada aproximadamente en el 520 a.C., (Staatliches Museum, Berlin, = *LIMC* 22), o el del ánfora ática de figuras negras de c. 540 a.C., donde no encontramos, sin embargo, ninguna inscripción que identifique la figura femenina que acompaña a Dioniso con Sémele (Louvre, París, = *LIMC* 20)

situación. Estos antecedentes se refieren a las causas que justifican la imagen de Sémele muerta y de su hijo surgiendo de su seno.

En realidad, si en la pintura se plasmase la nube de fuego que invade la casa de Cadmo y cómo Sémele muere fulminada mientras disfrutaba de la compañía de su amante, nada de esto sería susceptible de opinión —tan concretos y definitivos son los hechos y tan escaso el margen de opinión sobre ellos—. Más bien, el que nuestro autor recurra a frases como ὡς δοκοῦμεν y οἶμαι para referirse a tales acontecimientos, denota que lo relatado nace de su recuerdo, de sus propios conocimientos de la historia de Sémele, a los que acude para darnos un contexto apropiado que nos facilite la comprensión de la imagen que se propone describir a continuación. Ciertamente, Filóstrato no distingue en esta ocasión, si no es mediante las frases mencionadas, lo perteneciente al ámbito exclusivo de la pintura y lo que él mismo añade al cuadro. Sin duda, volvemos a encontrarnos con uno de los procedimientos habituales del autor, que gusta de desdibujar los límites que separan los distintos espacios que entran en juego en una obra como las *Descripciones*, confundiendo en este caso lo pictórico y lo propio de la narración mitológica que él añade y que se refleja en la obra literaria.

¿Cuál es, entonces, la imagen que ha escogido el pintor para dar cuenta del primer nacimiento de Dioniso?. La imagen que a continuación detalla Filóstrato. Como puede verse sobre el texto, a partir del punto en que se describe la figura de Sémele borrosa y elevándose al cielo, el autor ya no recurre a expresión alguna similar a las mencionadas anteriormente. A partir de ese punto sólo hay descripción, nada de opinión en primera persona (singular o plural).

Una vez establecida esta distinción, y sobre la hipótesis de

que lo que pertenece al cuadro es sólo lo que encontramos a partir de esa curiosa imagen de Sémele elevándose hacia el cielo, volvemos a encontrarnos con dificultades de interpretación. ¿Qué tenemos: una o dos imágenes de Sémele?. ¿Una, borrosa, de Sémele elevándose al cielo y otra de Sémele muerta mientras su hijo surge de sus entrañas?. ¿O bien, una sola — la de Sémele muerta y Dioniso naciendo de ella— de la que Filóstrato deduce la otra?. Dado que la imagen de Dioniso resplandeciente es sin duda indiscutible —pues, como intentaremos analizar a lo largo de este comentario, Dioniso constituye el verdadero eje de la pintura y de la ἔκφρασις— la segunda posibilidad choca con la minuciosidad con que refiere Filóstrato la sorprendente visión de Sémele, borrosa, elevándose al cielo y acogida allí entre cantos por las Musas. Ciertamente el tiempo verbal que nuestro autor utiliza para referirse a las Musas es un futuro (ἄσονται), lo que muy bien podría interpretarse como algo que realmente no vemos en la pintura y que Filóstrato aplaza para un momento posterior, pero de todos conocido.

Debido a que la pintura que inspira la descripción que nos ocupa formaba parte, muy probablemente, de una obra cíclica sobre la vida de Dioniso¹³⁰, nos parece más conveniente considerar que dentro de cada episodio plasmado no se utilizaría la técnica narrativa, esto es, para reflejar el nacimiento de Dioniso y sus circunstancias no realizaría el pintor dos composiciones tan cercanas en el tiempo: una con Sémele muerta y Dioniso surgiendo de sus entrañas, y una segunda con Sémele elevándose al cielo. Lo más

¹³⁰ Ya se ha mencionado con anterioridad que este tipo de representación del primer nacimiento de Dioniso tiene como modelo una obra de carácter cíclico de origen helenístico, alejandrino concretamente. De este tipo de composición surgen posteriormente obras individuales que toman como modelo alguno de los episodios que conforman el ciclo. Vid. K. SCHEFOLD. *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, 1981. En contra de esta opinión existen otras voces, como la de B. HUNDSALZ, *Das dionysische Schmuckrelief*, 1987.

plausible es pensar que lo que tenemos entre manos es una *pintura condensada*, una pintura en que se nos proporciona mucha información ubicada en espacios y tiempos diferentes, pero sin recurrir a la técnica de pintura narrativa, sino a la superposición de todos estos elementos en una única composición¹³¹. Es decir, junto a la imagen de Dioniso surgiendo del vientre de su madre muerta, el pintor muy bien pudo introducir en un segundo plano la de una Sémele, borrosa (ἀμυδρόν) y entrevista (διαφαίνεται), que se eleva al cielo. Lo que ya nos parece una empresa casi imposible es lograr discernir si con esta representación de Sémele entrando en el cielo se hace referencia al episodio posterior de la bajada de Dioniso al Hades en su busca y posterior divinización de la amante de Zeus, o bien a una versión no conservada de una Sémele que automáticamente, después de morir y sin la necesidad de la colaboración directa de su hijo, pasa a formar parte de los inmortales¹³².

Si aceptamos lo hasta ahora planteado, en la pintura no aparecería Zeus (ya que su presencia bajo el techo de Cadmo en compañía de Sémele formaría parte de los antecedentes que Filóstrato añade por su cuenta), aunque su intervención en los hechos narrados era popularmente conocida, como padre indiscutible de Dioniso. También ausentes se encuentran otros personajes secundarios que algunos documentos iconográficos convierten en testigos del nacimiento de Dioniso, en especial Hermes¹³³, que según

¹³¹ Sobre el carácter de lo que nosotros denominamos *pintura condensada* hablaremos con posterioridad, ya que en la ἑκφρασις son varios los elementos que nos llevan a proponer esta interpretación como la única verosímil.

¹³² ¿Serían un reflejo de esta versión no conservada, los testimonios literarios de Homero y Píndaro, que nada cuentan de la bajada de Dioniso al Hades para rescatar a su madre, pero que sí mencionan la categoría de inmortal que Sémele adquiere, como ya hemos citado anteriormente?

¹³³ Por ejemplo la imagen que no sofrece una pieza de plata, datada aproximadamente en 400 d.C. (=LIMC 14)

numerosas versiones es el encargado de llevar al inmaduro recién nacido a su padre, para que en su muslo complete la gestación¹³⁴.

En este sentido, más sorprendente resulta el que no encontremos en la ἔκφρασις ninguna mención o referencia menor al segundo nacimiento del dios. Es más, la aparición de Dioniso, tal como es descrita, no parece indicar ningún tipo de gestación incompleta, puesto que el dios surge del vientre de su madre con toda su fuerza y esplendor. Quizá se trate sólo de una licencia pictórica, ya que difícilmente cabría esperar la representación de un dios como un ser débil e imperfecto, a pesar de necesitar algún tiempo más de reposo para encontrarse en su punto óptimo.

Tampoco hay mención alguna, ni siquiera entre los comentarios del autor que nos ponen en antecedentes de la escena, a la responsabilidad de Hera en la muerte de Sémele. Nada nos indica que en la versión mitológica que la pintura traduce a lenguaje iconográfico, se siga la conocida versión que encontramos en varias fuentes literarias en la que Hera, movida por los celos, se transforma en el aya de Sémele y la convence para que atraiga sobre sí, de forma inconsciente, una muerte segura¹³⁵.

La imagen de la aparición de Dioniso surgiendo desde el vientre de su madre, posee una fuerza que sólo le hace comparable con un astro, como el mismo Filóstrato afirma. Sin duda, la figura del dios no sólo ensombrecía el fuego, sino a su propia madre, que

¹³⁴ Los personajes que encontramos en documentos iconográficos asistiendo al primer nacimiento de Dioniso son Ninfas, como en el relieve conservado fragmentariamente de época de lo Severos en el que Hermes entrega al pequeño niño a un Ninfa (Museo Arqueológico, Madrid = LIMC 12), o tres mujeres que algunos interpretan como las Moiras que aparecen en otros relieves, por ejemplo sobre la cubierta del sarcófago hoy en el Museo Chiaramonti del Vaticano (=LIMC 10 b))

¹³⁵ En Diodoro Sículo (III, 64.3-4), Apolodoro (III, 4.3), Ovidio (*Metamorphosis*, III, 256-315) e Higino (*Fabulae*, 167, 179) se menciona el engaño de la taimada Hera como desencadenante de la desgracia de Sémele, en los dos últimos, concretamente, se cuenta cómo Hera adopta la apariencia de Béroe, el aya de Sémele, para lograr sus fines.

según nuestra interpretación, no es la figura central de la pintura ni de la ἔκφρασις. Desde el momento en que Dioniso entra en escena, lo que encontramos son sólo datos biográficos relacionados con la vida del dios, no con Sémele. No en vano, la fama y la propia divinidad le vienen a la hija de Cadmo de su gloriosa maternidad.

Sin duda, con la mención de Dioniso hemos llegado al verdadero eje central del cuadro. Paradójicamente, Filóstrato presenta escuetamente al dios, aunque esta brevedad del tratamiento hace aún más efectiva su descripción, en la que el fulgor que emana del cuerpo de Dioniso es el rasgo más destacado —casi diríamos el único—. Dioniso es definido aquí por su luminosidad, pareja a la del rayo de su padre que inunda toda la primera parte de la ἔκφρασις.

Vemos, por lo tanto, que de lo que se trata aquí es de aludir a la propia biografía del dios, presentado en todo su esplendor. Los episodios evocados en la ἔκφρασις, como vamos a ver y como ya mencionamos anteriormente, se caracterizan por un cambio constante de lugar y de tiempo. La primera localización ya la conocemos: el palacio de Cadmo en Tebas, donde muere Sémele y Dioniso ve la luz por primera vez. Pasemos a la segunda localización:

“διασχοῦσα δὲ ἡ φλόξ ἄντρον τι τῷ Διονύσῳ
σκιαγραφεῖ παντὸς ἥδιον Ἀσσυρίου τε καὶ Λυδίου·
ἑλικές τε γὰρ περὶ αὐτὸ τεθήλασι καὶ κιττοῦ κόρυμβοι
καὶ ἤδη ἄμπελοι καὶ θύρσου δένδρα οὕτω τι ἐκούσης
ἀνασχόντα τῆς γῆς, ὥς κὰν τῷ πυρὶ εἶναι καὶ οὐ χρὴ
θαυμάζειν, εἰ στεφανοῖ τὸ πῦρ ἐπὶ τῷ Διονύσῳ ἢ γῆ, ἢ
γε καὶ συμβακχεύσει αὐτῷ καὶ οἶον ἀφύσσειν ἐκ πηγῶν
δώσει γάλα τε οἶον ἀπὸ μαζῶν ἔλκειν τὸ μὲν ἐκ

βώλου, τὸ δὲ ἐκ πέτρας."¹³⁶

La mención de esta cueva, en torno a la cual la tierra se muestra generosa para festejar el nacimiento de Dioniso, bien puede interpretarse como una referencia al lugar en el que crecerá el dios tras haber completado su gestación en el muslo paterno. Allí es donde, según los órficos, los Titanes despedazan y devoran al hijo de Zeus, movidos por la envidia y el odio. Esta interpretación nos parece la más adecuada, debido a la importancia que la cueva tiene en la mitología dionisiaca¹³⁷. La minuciosidad con la que Filóstrato se detiene en los prodigios con los que la generosidad de la Tierra rodea la cueva, puede ponerse en relación con este especial significado del lugar para la creencia órfica, que cuenta con un número abultado de seguidores en la época que nos ocupa.

Por otra parte, la cueva, más concretamente la tierra que la rodea, tiene un comportamiento tan extraordinario, que casi podríamos llegar a pensar que de nuevo encontramos aquí una personificación. No es el caso, a nuestro entender, aunque la manera en que Filóstrato describe lo que son manifestaciones usuales del poder del dios induce a considerarlo.

Desde un punto de vista técnico, es interesante subrayar el verbo que Filóstrato utiliza para referirse a la forma en que el pintor representa el antro: σκιαγραφέω. Este término designa una técnica

¹³⁶ *Im.* I, 14.3: "Dividiéndose la llama perfila en torno a Dioniso una cueva más encantadora que las de Asiria y Lidia: zarcillos de vid a su alrededor verdean y brotes de hiedra, y viñas ya y tallos de tirsos surgen de la tierra, que los da gustosa, de modo que algunos están incluso entre el fuego. Y no hay que asombrarse, si la tierra corona el fuego en honor a Dioniso, la que celebrará con él los ritos báquicos y hará fluir vino de las fuentes y brotar leche, como de pechos, del terruño y de las piedras."

¹³⁷ No hay que olvidar, que aunque los ritos de iniciación se mantenían en secreto, una parte considerable de la doctrina órfica era de conocimiento común, sin que recayese sobre ella ningún tipo de secretismo. Sólo así se entiende que Aristófanes en *Aves* (v. 685-702) pueda elaborar una parodia de una cosmogonía órfica, pues sin que el público conociese las creencias cosmogónicas de raíz órfica sobre la que Aristófanes construye su parodia, ésta no alcanzaría la finalidad esperada.

pictórica que consistía, a grandes rasgos, en perfilar contornos, aunque algunos prefieren una interpretación distinta¹³⁸.

El tercer y último escenario al que nos lleva la ἔκφρασις filostratea es el monte Citerón:

“ἄκουε τοῦ Πανός, ὡς τὸν Διόνυσον ἄδειν ἔοικεν
ἐν κορυφαῖς τοῦ Κιθαιρῶνος ὑποσκιπτῶν τι εὖιον. ὁ
Κιθαιρῶν δὲ ὀλοφύρεται ἐν εἴδει ἀνθρώπου τὰ μικρὸν
ὑστερον ἐν αὐτῷ ἄχῃ καὶ κιττοῦ φέρει στέφανον
ἀποκλίνοντα τῆς κεφαλῆς —στεφανοῦται γὰρ δὴ αὐτῷ
σφόδρα ἄκων— ἐλάτην τε αὐτῷ παραφυτεύει Μέγαιρα
καὶ πηγὴν ἀναφαίνει ὕδατος ἐπὶ τῷ Ἀκταίῳ οἶμαι
καὶ Πενθέως αἵματι.”¹³⁹

El Citerón es aquí un lugar ambivalente: acoge la celebración en honor del dios, representada aquí por Pan y su danza, y , al mismo tiempo, el sacrificio de las víctimas del dios: Acteón y Penteo.

Como podemos observar, esta tercera y última localización está preñada de simbología, cuyo significado nuestro cicerone se apresura en desvelar (la corona torcida indica la pena del Citerón por las muertes futuras; la fuente que Megera hace surgir aluden también a esas muertes). En esta ocasión, la versión que subyace tras la interpretación de Filóstrato acerca de la fuente, que sitúa en un mismo plano a Acteón y Penteo como víctimas de la venganza del dios, no es la más habitual en lo que respecta a Acteón. Aquí Acteón

¹³⁸ Para mayor información sobre este particular *vid.* A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, París-Roma 1989, pp. 13-63.

¹³⁹ *Im.*, I, 14. 4: “Escucha a Pan, cómo parece cantar a Dioniso desde las cumbres del Citerón, saltando al grito de *evohé*. El Citerón, con aspecto humano, llora las desgracias que dentro de poco sucederán en él, y lleva una corona de hiedra torcida sobre la cabeza —pues se ha coronado muy a disgusto— y allí mismo planta cerca Megera un pino y hace surgir una fuente de agua en relación, creo, con la sangre de Acteón y Penteo.”

no sufre la ira de Ártemis, sino la de Dioniso lo que parece aludir a una causa distinta de su tragedia.

Según lo que nos dejan entrever algunos testimonios literarios, Acteón, hijo de Autónoe y, por lo tanto, sobrino de la propia Sémele, se convirtió en rival de Zeus, al cortejar a su tía. Los testimonios que dan cuenta de esta versión alternativa son confusos, en parte debido a las propias limitaciones que el estado de la fuente implica¹⁴⁰. Con todo, cabría deducir que Acteón supone en algún momento un obstáculo para la unión de Sémele y Zeus, y, por lo tanto, para el nacimiento de Dioniso. De ahí que el dios se vengue de Acteón, o bien, que éste muera por instigación de Zeus —quien, según otros testimonios, habría pedido a Ártemis que eliminara al molesto sobrino de Sémele—. En cualquier caso, Acteón sería considerado una víctima directa (si es él mismo quien se encarga de matarlo) o indirecta (si es Zeus quien planea el asunto) de Dioniso, pues con su eliminación y alejamiento de Sémele se hace posible el nacimiento del dios.

La presencia de la erinia Megera, que Filóstrato relaciona con las muertes de Acteón y Penteo (recordemos que es él quien nos da la clave de la interpretación de esta figura), se explica de forma un tanto complicada. En lo que se refiere a Penteo, Eurípides en sus *Bacantes* atribuye la causa del regreso de Dioniso a la patria de su madre al deseo de vengar su memoria, ya que las hermanas de Sémele interpretaron la desgraciada muerte de ésta como un castigo de Zeus por andar afirmando falsamente que él era el padre de su hijo. Penteo, como descendiente de Ágave, una de las hermanas que injuriaron a su madre, y la propia Ágave sufren la ira del dios.

Técnicamente no puede decirse que éste sea un caso que

¹⁴⁰ Para ver un análisis de las fuentes papiráceas a las que nos referimos, y de otras fuentes donde es posible rastrear una versión distinta sobre la muerte de Acteón, vid. T. GANTZ, *Early Greek Myth*, Baltimore, 1993, p. 477, 478-9.

competa a una erinia como Megera, pues no se ha derramado sangre dentro de la familia, ya que ni Ágave ni Penteo son responsables de la muerte de Sémele, al menos en las versiones que conservamos. El caso de Acteón, por lo ya dicho anteriormente, tampoco parece pertenecer a ámbito de acción tradicional de una erinia. Sólo entendiendo la función de Megera de una manera muy general, como divinidad que persigue toda alteración del orden establecido, podemos entender su presencia aquí en relación con las muertes de Acteón y Penteo.

La composición del cuadro presenta simultáneamente, como hemos visto, tres localizaciones correspondientes a tres episodios distintos de la mitología de Dioniso (Acteón y Penteo se engloban en un mismo concepto: la venganza del dios contra los que representan algún obstáculo a su culto o a su divinidad). Se trata de una composición condensada en la que distinguimos una escena central y principal (nacimiento de Dioniso de las entrañas de su madre muerta), acompañada de alusiones secundarias a otros pasajes de la vida posterior de Dioniso, sin la categoría de escenas paralelas, sino de una especie de decoración de la escena principal, a la manera de un fondo simbólico.

Si consideramos la *ἔκφρασις* de la pintura que ha hecho Filóstrato en su totalidad, con sus comentarios y añadidos propios incluidos, cotemplamos que toda la pieza está tejida entorno a Dioniso. Su figura —señalada únicamente por su resplandor de astro— está rodeada de otras figuras que sugieren destrucción y muerte, aunque sólo sea en parte, como es el caso de Sémele. Este extraordinario contraste entre la luminosidad del hijo de Zeus y del caos que su poder es capaz de generar hay que relacionarlo con la propia ambivalencia del dios, un dios de la alegría y la fecundidad, del

delirio, y también, sin solución de continuidad, de la muerte y el dolor.

La aparición resplandeciente de Dioniso a pesar de las circunstancias tan traumáticas de su nacimiento, no deja un resquicio de duda acerca de la naturaleza divina del dios, de su poder, como bien demuestran los episodios de su vida a los que aluden las figuras secundarias que le rodean. En medio de la destrucción y el caos que es capaz de generar —falso caos, pues responde al orden divino que en él se encarna—, su propia presencia y la visión de la cueva constituyen un remanso de paz, fecundidad y poder benéfico. La otra cara de Dioniso.

II. B. II. 4. Casandra.

La descripción del asesinato de Casandra y Agamenón a la vuelta de Troya, constituye un ejemplo singular para intentar profundizar en cómo nuestro autor trabaja con la referencia a Homero, y contrastar esta referencia constante a las palabras del maestro con la versión que realmente refleja Filóstrato en su ἔκφρασις. ¿Coinciden ambas versiones, la seguida por Filóstrato y la que encontramos en Homero? ¿O de hecho Filóstrato no es tan fiel al poeta como pretende?.

La versión de este mito seleccionada en el cuadro descrito por Filóstrato nos remite a la *Odisea*, ya que el desarrollo de los acontecimientos se sitúa en pleno banquete de bienvenida, con el resultado final de la muerte de Agamenón, Casandra y los miembros del séquito del rey de Micenas en un auténtico baño de sangre. Esta es la versión del episodio mitológico que se nos proporciona en la *Odisea*, en el diálogo entablado entre Odiseo y el propio Agamenón tras el asesinato del último.

“(...) ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἰκόνδε καλέσσας,
δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.
ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· περὶ δ’ ἄλλοι ἑταῖροι
νωλεμέως κτείνοντο, (...)
ἀλλά κε κεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,
ὥς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας
κείμεθ’ ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ’ ἅπαν αἵματι θῦεν.
οἰκτροτατην δ’ ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρός,
Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις
ἀμφ’ ἐμοί· (...)
ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικὸς

ἥ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλεται·
οἶον δὲ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,
κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. (...)”¹⁴¹

La referencia a Homero la encontramos también en citas literales que Filóstrato gusta de introducir en su texto. Así en “ὁ δ’ εἰς ὤμους καὶ κεφαλὴν κεῖται, ποιητῆς ἂν φαίη κύμβαχος”¹⁴² lo que tenemos es una cita de la *Ilíada*¹⁴³, y una referencia al propio Homero en ese ποιητῆς. Otra cita, de nuevo, hay algo después en “βοῦς ἐπὶ φάτνῃ”¹⁴⁴ de la *Odisea*, en esta ocasión.

El final de la escena misma enlaza de manera muy hábil con el fragmento de la *Odisea* al que antes nos hemos referido, al situar los versos homéricos como continuación del cuadro descrito por Filóstrato, y por lo tanto del texto de las *Descripciones*:

“(Κασάνδρα) βοᾷ δὲ οὕτω τι οἰκτρον, ὥς καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα τῷ λοιπῷ τῆς ψυχῆς ἐλεεῖν ταῦτα ἀκούοντα· μεμνήσετα γὰρ αὐτῶν καὶ ἐν Αἴδου πρὸς Ὀδυσσέα ἐν τῇ ἀγορᾷ τῶν ψυχῶν.”¹⁴⁵

¹⁴¹ *Od.* XI, 405-34: “ (...) pero a mí Egisto me preparó la muerte y el destino, y me asesinó con la colaboración de mi funesta esposa, pidiéndome que entrase en casa, agasajándome con un banquete, como alguien que mata a un buey junto al pesebre. Así llegó mi fin, con la muerte más miserable. Y en torno fuero asesinados con encarnizamiento otros compañeros.(...)te habrías compadecido mucho más en tu corazón viendo a aquéllos, cómo yacíamos en la gran sala alrededor de la crátera y de las mesas repletas, mientras el suelo entero humeaba con la sangre. Y oí la voz más digna de piedad de la hija de Príamo, Casandra, a la que asesinaba la taimada Clitemnestra junto a mí. ¡Que no hay nada más funesto ni más similar a un perro que una mujer que tal empresa haya planeado, tal como aquélla maquinó la odiosa labor, preparando el asesinato para su legítimo esposo!. (...)”

¹⁴² *Im.* II, 10.3: “(...) el otro cae con los hombros y la cabeza por delante, el poeta diría de cabeza.”

¹⁴³ Concretamente de *Il.* V,585.

¹⁴⁴ *Im.* II, 10. 4: “ (...) como a un buey en el pesebre.” Corresponde a *Od.* XI, 411.

¹⁴⁵ *Im.* II, 10. 4: “ (Casandra) grita de manera tan digna de piedad, que incluso a Agamenón, con lo poco que le queda de aliento, se sobrecoge al oirlo. Pues, se acordará de esto en el Hades ante Odiseo, en la reunión de las almas..”

Es casi un guiño a la tradición literaria, presentando Filóstrato su propio texto íntimamente ligado con el homérico, de la misma manera que el cuadro es una fiel representación de la escena que el propio Agamenón le describe a Odiseo desde las entrañas del Hades.

No obstante el interés que Filóstrato manifiesta por incluirse en la más pura tradición homérica al recordar este episodio mitológico, no puede evitar nuestro autor ser un deudor de su propio tiempo, que se caracteriza por la mezcla de versiones míticas y por el alejamiento de la tradición homérica (precisamente lo que la Segunda Sofística se esfuerza por combatir). Así esta influencia de la época del s. II d.C. en la versión mitológica que nos presenta Filóstrato, es rastreable en cuatro motivos:

(a) La autoría material de Clitemnestra en el asesinato de Agamenón.

(b) La cobardía de Egisto.

(c) El hacha como arma homicida.

(d) La presencia de un manto como obstáculo en la defensa de Agamenón.

Puede objetarse que estos cuatro motivos no homéricos, que analizaremos a continuación, no son responsabilidad del escritor, sino del pintor de cuya obra depende la descripción filostratea. Esto puede argumentarse en tres de los cuatro motivos propuestos, pero no así en lo que atañe a la cobardía de Egisto, como en su momento se explicará. Con todo, Filóstrato es quien selecciona la obra que quiere describir (en lo que su proceder no es nada casual) y, en todo caso, podría haber silenciado estos motivos que no están en la tradición homérica. Si no lo hace es porque él mismo no es consciente de que proceden de otras fuentes, tan asimilados están

ya por la versión generalizada que sobre la muerte de Agamenón corre.

(a) AUTORÍA MATERIAL DE CLITEMNESTRA EN EL ASESINATO DE AGAMENÓN.

La ambigüedad de las partes que se suponen más antiguas del texto homérico con respecto a este motivo, es grande. Sin ambages no se nos dice en ningún momento que Clitemnestra asesinara con sus propias manos a su esposo, sí a Casandra¹⁴⁶. Si rastreamos el papel de Clitemnestra en la *Odisea*, encontramos diversos grados de implicación en el asesinato, que se entremezclan con esa falta de coherencia con la que en ocasiones nos sorprende Homero. Por un lado hay pasajes en los que el protagonismo absoluto lo tiene Egisto, mientras que a Clitemnestra ni siquiera se la menciona en relación con el asesinato, o bien el suyo es un segundo plano de esposa seducida.

“ὥς καὶ νῦν Αἴγισθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρείδαι
γῆμ’ ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ’ ἔκτανε νοστήσαντα,”¹⁴⁷

“ὁ δ’ (...)
πόλλ’ Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσκεν ἔπεσιν.
ἢ δ’ ἦ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίνετο ἔργον ἀεικές,
δῖα Κλυταιμνήστρη· φρεσὶ γὰρ κέχρητ’ ἀγαθῇσι.
παρ δ’ ἄρ’ ἔην καὶ αἰδὼς ἀνὴρ, ᾧ πόλλ’ ἐπέτελλεν
Ἀτρείδης Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν.
ἀλλ’ ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,
δὴ τότε τὸν μὲν αἰδὼν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην

¹⁴⁶ Vid. *Od.* XI, 405-34.

¹⁴⁷ *Od.* I, 35-6: “Así, ahora Egisto ha desposado, en contra de su destino, a la esposa legítima del Atrida, al que mató tras su vuelta.”

κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,
τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσιν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.”¹⁴⁸

“τόφρα δὲ ταῦτ' Αἴγισθος ἐμήσατο οἴκοθι λυγρά·
ἐπτάετες δ' ἥνασσε πολυχρύσοιο Μυκῆνης
κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῷ.”¹⁴⁹

En otros momentos de la *Odisea*, sin embargo, se menciona a Clitemnestra como clara cómplice del asesinato de Agamenón, ocupando un lugar relevante. Es el caso de los siguientes ejemplos y también del fragmento citado con anterioridad (*Od.* XI, 409-10).

“ἦος ἐγὼ περὶ κεῖνα πολὺν βίον συναιεῖων
ἡλώμην, τῆός μοι ἀδελφεὸν ἄλλος ἔπεφνε
λάθρη, ἀνωϊστί, δόλῳ οὐλομένης ἀλόχοιο.”¹⁵⁰

“βουλοίμην δ' ἂν ἐγὼ γε καὶ ἄλγεα πολλὰ μογήσας
οἴκαδ' ἵκ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἦμαρ ἰδέσθαι,
ἢ ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος, ὥς Ἀγαμέμνων
ᾤλεθ' ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλῳ καὶ ἦς ἀλόχοιο.”¹⁵¹

148 *Od.* III, 263-72. “Mientras éste (Egisto) seducía con muchas palabras a la esposa de Agamenón. Pero ella, al principio, rehusaba la odiosa empresa, la divina Clitemnestra, pues poseía un corazón bondadoso. Y junto a ella estaba el aedo, al que el Atrida la había encomendado insistentemente, al marchar a Troya, que velase por su esposa. Pero cuando el destino de los dioses la forzó a ser vencida, entonces llevando al aedo a una isla solitaria, lo abandonó para que se convirtiera en presa y botín de las aves, y a ella la llevó Egisto de buen grado, sin que se opusiera.”

149 *Od.* III, 303-5: “Y, mientras tanto, Egisto ideó estas malvadas acciones en casa. Y durante siete años gobernó la muy rica en oro Micenas, tras asesinar al Atrida, y el pueblo le estuvo sometido.”

150 *Od.* IV, 90-2: “Mientras que yo vagaba por aquellos lugares, reuniendo abundante riqueza, entre tanto otro mató a mi hermano furtivamente, de improviso, con una trampa de su funesta esposa.”

151 *Od.* III, 232-5: “Yo preferiría llegar a casa y ver el día de mi regreso, tras soportar muchas calamidades, antes que morir al llegar, ya en el propio hogar, como Agamenon pereció por la trampa de Egisto y de su esposa.”

Lo que encontramos en Homero para algunos¹⁵² es una mezcla de lo que parecen ser dos versiones del asesinato de Agamenón: una jonia (en la que Agamenón es rey de Micenas; Egisto el único responsable del asesinato, y por consiguiente, en la venganza de Orestes sólo muere Egisto) y otra doria (en la que Agamenón tiene su palacio en Amiclas; Clitemnestra es la instigadora del asesinato y Egisto su autor material; Orestes en venganza mata a ambos).

Tenemos que acudir a Píndaro para encontrar por primera vez a Clitemnestra como autora material y sin duda posible del asesinato de su esposo. Además, el protagonismo de ésta es absoluto, sin hacerse mención alguna de Egisto:

Στρ. β'.

“τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα

[Κλυταιμνήστρας

χειρῶν ὑπὸ κρατερᾶν κακὸν δόλου τροφὸς ἄνελε

[δυσπενθεος,

ὁπότε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου

Κασσάνδραν πολὺ χαλκῷ σὺν Ἀγαμεμνονίᾳ

ψυχᾷ πόρευσ' Ἀχέροντος ἄκταν παρ' εὖσκιον

Ἀντ. β'.

νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπῳ

σφαχθεῖσα τῇλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι

[χόλον;

ἢ ἑτέρῳ λέχει δαμαζομέναν

¹⁵² Vid. J. L. CALVO, *Odisea*, Madrid 1992, p. 84, n. 65; Cfr. P. MAZON, *Eschyle*, II, París 1925, pp. 5 ss.

ἐννυχὸι πάραγον κοῦται;.”¹⁵³

En cuanto a las representaciones pictóricas, en la crátera ática de figuras rojas del museo de Boston¹⁴, datada en el 470-60 a.C. (poco antes del *Agamenón* de Esquilo, aunque hay dudas) Egisto aparece ocupando el centro de la pieza enfrentado a Agamenón, ya herido de muerte. Detrás de Egisto se ve una figura femenina identificada como Clitemnestra, mientras que a las espaldas del rey Casandra huye presa del pánico. Sustenta la autoría de Egisto, el que en el otro lado de la crátera se represente la venganza de Orestes únicamente sobre Egisto, sin que aparezca en ninguna parte Clitemnestra.

En la tragedia la autoría de Clitemnestra pertenece a la versión generalizada. Así, en el *Agamenón* de Esquilo el protagonismo de Clitemnestra es absoluto, hasta el punto de que Egisto no se muestra en escena hasta el final de la obra, una vez que Clitemnestra ha cometido el doble asesinato de Agamenón y Casandra sin su ayuda. De hecho, en la versión esquílea del mito los roles masculino y femenino se invierten con respecto a la versión homérica: Egisto no mata, como correspondería al papel tradicional del hombre, sino que planifica en la sombra y se oculta hasta que el crimen ya se ha cometido; Clitemnestra, por el contrario, no se mantiene en un segundo plano, como se esperaría, sino que mata con sus propias manos y se expone a la opinión pública. Vemos aquí una prueba clara de cómo el mito no es algo estático, sino que está

¹⁵³ P. XI, v. 17-25: “ A éste lo sacó Arsínoe, su nodriza, de la trampa siniestra, al morir su padre bajo las violentas manos de Clitemnestra , cuando a la Dardánida hija de Príamo, Casandra, con el canoso bronce junto al alma de Agamenón envió a la sombría ribera del Aqueronte una mujer cruel. ¿Acaso Ifigenia, sacrificada en el Euripo, lejos de su patria, la incitó poner en marcha su cólera de pesada mano? ¿O acaso nocturnos placeres la extraviaron, subyugada por un lecho distinto?.”

sujeto a las interpretaciones que sobre él se quieran hacer, prestándose a combinar sus elementos constitutivos.

Por otra parte, en Eurípides encontramos varias referencias al crimen en diversas obras, variando a la hora de justificar la autoría. En estas menciones, o bien la responsable sólo es Clitemnestra (*Orestes*), o bien ella aparece como el cerebro de la traición mientras Egisto se limita a ser el brazo ejecutor (*Electra*):

“ ἡ πόσιν ἀπείρω περιβαλοῦσ’ ὑφάσματι
ἔκτεινεν.”¹⁵⁴

“ Μενέλαε, κεῖται σὸς κασίγνητος θανών,
λουτροῖσιν ἀλόχου περιπεσών πανυστάτοις.”¹⁵⁵

“ (...) ἐν δὲ δώμασι
θνήσκει γυναικὸς πρὸς Κλυταιμῆστρας δόλῳ
καὶ τοῦ Θυέστου παιδὸς Αἰγίσθου χερὶ.”¹⁵⁶

En Pausanias encontramos que la autoría del crimen vuelve a serle adjudicada a Egisto:

“ τάφος δέ ἐστι μὲν Ἀτρέως, εἰσὶ δὲ καὶ ὅσους
σὺν Ἀγαμέμνονι ἐπανήκοντας ἐξ Ἰλίου δειπνίσας
κατεφόνευσεν Αἰγισθος.”¹⁵⁷

De las fuentes latinas que tratan el mito, la que nos

¹⁵⁴ *Or.*, 25-6: “ La que a su marido mató, envolviéndolo con una tela de la que no se podía zafar.”

¹⁵⁵ *Or.*, 366-7: “ Menelao, muerto yace tu hermano, tras caer en la aguas finales preparadas por su esposa.”

¹⁵⁶ *El.* 8-10: “ En su casa muere, en la trampa de su esposa Clitemnestra y a manos del hijo de Tiestes, Egisto.”

¹⁵⁷ *Paus.*, II, 17.5: “ Y está la tumba de Atreo, y también las de cuantos habían vuelto de Ilión con Agamenón y que Egisto asesinó, tras ofrecerles un banquete.”

proporciona Séneca es la de mayor interés. En lo que respecta al motivo que nos interesa, en su tragedia titulada *Agamenón* escuchamos de Casandra sus palabras vaticinando el futuro asesinato. En dicha profecía la autoría aparece de nuevo compartida: Egisto apuñala a Agamenón y Clitemnestra le remata con un hacha.¹⁵⁸

En Apolodoro, finalmente, se menciona, sin mayor detalle, a ambos personajes como autores del asesinato:

" Ἀγαμέμνων δὲ καταντήσας εἰς Μυκῆνας μετὰ Κασάνδρας ἀναιρεῖται ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστας· δίδωσι γὰρ αὐτῷ χιτῶνα ἄχειρα καὶ ἀτράχηλον, καὶ τοῦτον ἐνδυόμενος φονεύεται, καὶ βασιλεύει Μυκηνῶν Αἰγισθος."¹⁵⁹

En resumen, el protagonismo destacado que presenta la figura de Clitemnestra en el episodio correspondiente de la obra de Filóstrato el Viejo, no se corresponde con lo que podemos rastrear en la *Odisea*, sino que está más en concordancia con la tradición trágica posterior, la que también aparece en autores tardíos como Apolodoro. Vemos, por lo tanto, que en este primer motivo analizado (la autoría de Clitemnestra) Filóstrato se aleja del modelo homérico, a pesar de querer situarse en esta tradición mediante diversos recursos, siendo el más llamativo el empleo de las citas literales que ya hemos mencionado con anterioridad. Pasemos al segundo motivo de interés.

¹⁵⁸ *Agamenon*, 875-905.

¹⁵⁹ *Epit.*, 6. 23: " Tras llegar Agamenón a Micenas con Casandra, es asesinado por Egisto y Clitemnestra. Pues le da una túnica sin mangas y sin cuello, y así vestido es asesinado, y reina en Micenas Egisto."

(b) LA COBARDÍA DE EGISTO.

En la versión que nos transmite Filóstrato, el comportamiento de Egisto y los juicios que sobre él nuestro autor manifiesta son de gran interés:

“ Οἱ κείμενοι κατ’ ἄλλος ἄλλο τοῦ ἀνδρῶνος καὶ τὸ ἀναμῖξ τῷ οἴνῳ αἶμα καὶ οἱ ἐκπνέοντες ἐπὶ τραπεζῶν κρατῆρ τε οὔτοσὶ λελακτισμένος ὑπὸ ἀνδρός, ὃς πρὸς αὐτῷ σπαίρει, κόρη τε χρησμοδός τὴν στολὴν εἰς πέλεκυν ἐμπεσούμενον ἑαυτῇ βλέπουσα —τὸν Ἀγαμέμνονα ἤκοντα ἐκ Τροίας ἢ Κλυταιμνήστρα δέχεται τούτῳ τῷ τρόπῳ οὔτῳ μεθύοντα, ὥς καὶ Αἴγισθον θαρσῆσαι τὸ ἔργον—.”¹⁶⁰

La fuerza dramática con que se inicia la descripción es llamativa, pues con esta enumeración al lector se le proporciona una panorámica sobre un banquete siniestro y sangriento, que en principio no logra identificar. La propia estructura enumerativa, rápida, que nos lleva de un comensal a otro, y ese detalle de describir una de las figuras agonizantes no a partir del hombre que muere entre convulsiones, sino a partir de la cratera que éste golpea con el pie en su agonía, todo ello refleja una mentalidad que disfruta con lo teatral, con el dramatismo del momento crítico escogido para plasmar la muerte de Agamenón y de sus acompañantes.

Según la frase final y su contexto, la cobardía de Egisto sería un impedimento para que éste ejecutara el asesinato, y sólo

¹⁶⁰ *Im.* II, 10. 1: “ Los que yacen aquí y allá en la sala de los varones, y la mezcla de sangre y vino, y los que expiran sobre las mesas y esta cratera golpeada por el pie de un hombre, que junto a ella se agita en convulsiones, y una muchacha con hábito de profetisa mirando hacia el hacha que cae sobre ella — de esta manera recibe Clitemnestra a Agamenón, llegado de Troya, tan ebrio está que incluso Egisto se atreve a participar en la empresa .”

ante la borrachera de Agamenón se arma de valor. Si acudimos a Homero, hay algún caso en el que a Egisto se le atribuye el adjetivo “cobarde” (ἀνάλκιδος Ἀιγίσθοιο)¹⁶¹. Esta supuesta cobardía, sin embargo, jamás se relaciona en la *Odisea* con la incapacidad de Egisto a la hora de asesinar con sus propias manos al rey de Micenas.

La escasez de arrojo mencionada por Filóstrato nos recuerda más bien el tratamiento que del mito encontramos en el *Agamenón* de Esquilo, en el que la cobardía de Egisto sí le incapacita para ser el ejecutor único del crimen, tarea para la que precisa de la colaboración de Clitemnestra. El diálogo que encontramos al final de la obra entre el Corifeo y Egisto, que acaba de entrar por primera vez en escena, está lleno de referencias a su falta de valentía. Aquí sólo presentamos dos muestras de lo que es un significativo episodio:

“ΧΟ. ὦ δὴ μοι τύραννος Ἀργείων ἔσσι,
ὅς οὐκ, ἐπειδὴ τῷιδ’ ἐβούλευσας μόρον,
δρᾶσαι τόδ’ ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως.
(...)

ΧΟ. τί δὴ τὸν ἄνδρα τόνδ’ ἀπὸ ψυχῆς κακῆς
οὐκ αὐτὸς ἠνάριζες, ἀλλὰ σὺν γυνή,
χώρας μίασμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων,
ἔκτειν;”¹⁶²

También en Séneca se insiste en la falta de arrojo de Egisto,

¹⁶¹ Así en *Od.* III, 310. Con todo, tenemos aquí un final de hexámetro constituido por adjetivo y nombre propio, una fórmula homérica. En estos casos el valor del adjetivo ha de analizarse con cierta cautela, pues su presencia responde más a razones métricas que de significado. En otros casos similares, Egisto recibe el epíteto de ἀμύμονος (“irreprochable”), aun tratándose de uno de los personajes menos adecuados para recibir tal calificación.

¹⁶² *Ag.*, 1633-5 y 1643-5, respectivamente: “Serás rey de los aqueos, tú, que, después de maquinar el infortunio para éste, no tuviste valor para llevar a cabo la empresa con tu propia mano. (...)¿Por qué a este hombre no le despojaste tú mismo de su funesta alma, sino que contigo lo mató una mujer, maldición de esta tierra y de los dioses patrios?”

que le inmoviliza en el preciso momento de ir a clavar su arma sobre el cuerpo de Agamenón, entorpecido por la túnica sin aberturas que ha preparado para él Clitemnestra. Concretamente el autor latino aplica el adjetivo *semiuir*, “medio hombre”, “afeminado”¹⁶³.

Por otra parte, parte de lo que encontramos en el texto de Filóstrato no parece deberse al pintor, como podría suponerse, sino que en su texto se encuentra introducida la interpretación propia que nuestro autor realiza de la pintura, sin diferenciarla de lo representado. Ciertamente, podemos deducir que ocurrido es que en la versión más común en época de Filóstrato, la que éste tiene en mente, el personaje de Egisto está teñido de las características esquíleas, es decir, la cobardía que le impide realizar solo, con sus únicas manos, el plan que ha tramado con Clitemnestra. Sin embargo, en el cuadro que Filóstrato tiene ante sus ojos, el descrito, lo representado responde a una versión en la que el asesinato es de autoría compartida entre Clitemnestra y Egisto, sin que el adúltero dude a la hora de asesinar con sus propias manos a Agamenón, lo que se encuentra, ciertamente, más cercano a la versión de la *Odisea*. Podríamos considerar que Filóstrato, al hallarse frente a una versión que no coincide plenamente con la que aparece en Esquilo —ya que no parece haber rastros de indecisión en la mano de Egisto—, interpreta la participación de Egisto en el asesinato como el resultado de sobreponerse a su cobardía (proceso éste extraordinariamente difícil de representar en una sola imagen, como, por lo descrito, podemos deducir es el caso de la composición de esta pintura).

Así, la interpretación de Filóstrato, que no se debe en modo alguno al pintor, se aleja de la versión homérica, según la cual la supuesta cobardía de Egisto (que en la *Odisea* se suele relacionar

¹⁶³ *Ag.*, v. 890.

con su no participación en la guerra de Troya, y en ningún caso le frena ala hora de cometer el regicidio), jamás le frena a la hora de cometer el asesinato de Agamenón.

(c) EL HACHA COMO ARMA HOMICIDA.

Si acudimos al texto de Filóstrato, el arma homicida que Clitemnestra emplea contra Casandra y Agamenón es un hacha (πελέκυν). Sin embargo, en las representaciones más tempranas que conservamos se emplea la espada. Así, en una pieza de tierra cocida del museo de Heraklion¹⁶⁴, que se considera perteneciente a años finales del s.VII a.C., es una espada lo que empuña Clitemnestra, y en el relieve que forma parte de la decoración de un escudo, procedente de Olimpia¹⁶⁵, encontramos otro ejemplo del mismo tipo de arma homicida. Este testimonio iconográfico, perteneciente a la primera mitad del s. VI a.C., muestra claramente cómo Clitemnestra ataca a Agamenón por la espalda con lo que parece ser una espada corta o un cuchillo, mientras Agamenón y Egisto forcejean¹⁶⁶.

Hay que esperar hasta la crátera ática de figuras rojas¹⁶⁷ de mitad del s.V a.C. (otros prefieren hablar de una fecha algo anterior, 470-460 a.C.) para encontrar un hacha en manos de Clitemnestra en el contexto de asesinato de Agamenón. También en representaciones de vasos coetáneos de la obra de Eurípides, como en la copa de figuras rojas del Pintor de Marlay¹⁶⁸.

Es significativo, sin embargo, que en varias vasijas de

¹⁶⁴ LIMC 91 (Museo de Heraklion, pieza proveniente de Gortina)

¹⁶⁵ LIMC 92 (Olimpia B1654)

¹⁶⁶ El ánfora que se expone en el Museo de Bellas Artes de Boston (LIMC Aigisthos 1) del s. VII a. C. también se ha interpretado como la muerte de Agamenón a manos de Egisto, aunque existen dudas. Si aceptamos dicha interpretación, volvemos a encontrar aquí un ejemplo temprano en que aparece la espada, aunque en manos de Egisto.

¹⁶⁷ Museo de Bellas Artes de Boston (LIMC 89)

¹⁶⁸ Museo Nacinal de Spina, Ferrara (LIMC Aias II 75)

figuras rojas anteriores a la *Oresteia* encontremos a Clitemnestra armada con un hacha para defenderse de su hijo Orestes. Por lo tanto, en las *Coéforos* Esquilo se sirve de un motivo antiguo al proveer de igual modo a Clitemnestra, como se menciona en estos versos:

“ΚΑ. οἷ' γὼ· ξυνῆκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων·
δόλοις ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτεínaμεν.
δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος·
εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν ἢ νικώμεθα.”¹⁶⁹

En los testimonios literarios que encontramos desde aproximadamente la mitad del s.V a.C., el hacha homicida en el asesinato de Agamenón es una característica común. Así, el hacha aparece en Sófocles (*El.*, 96-9) y en Eurípides (*Hec.*, 1279; *Tr.*, 361-2; *El.*, 279). Séneca, asimismo, hace empuñar a Clitemnestra un hacha, que también menciona Higino (*Fab.*, 117).

Es posible que nos encontremos ante un caso de contaminación y que el hacha, originariamente utilizada por Clitemnestra para defenderse de su hijo Orestes, haya pasado al escenario de la muerte de Agamenón. De todas maneras, el hacha es otro nuevo punto en el que la descripción de Filóstrato se separa de la versión homérica, pues en la *Odisea*, más concretamente en el pasaje de la νεκυία, el arma mencionada es la espada (empuñada en esta versión por Egisto)¹⁷⁰. Filóstrato, por lo tanto, describe a Clitemnestra con el protagonismo propio de una versión como la de la tragedia de Esquilo, y sosteniendo un arma que no se corresponde ni con la mencionada por Homero, ni con la que encontramos en las

¹⁶⁹ *Ch.*, 887-90: “¡Ay, de mí! He comprendido tu enigma. Moriremos arteramneta, como, en verdad, matamos. ¡Que alguien me dé una hacha homicida rápido!. Veremos si vencemos o somos vencidos”

¹⁷⁰ *Vid.* fragmento anteriormente citado, correspondiente a *Od.* XI, 432-4.

representaciones iconográficas más antiguas¹⁷¹ .

(d) EL MANTO.

Por lo general el manto aparece en los testimonios que presentan la versión del baño como lugar de la muerte de Agamenón, y no la sitúan en el banquete. La razón parece clara: el baño proporciona una excusa extraordinaria para envolver a la víctima en una prenda que impida sus movimientos de defensa.

Homero ubica el asesinato en medio de un banquete, por lo que el manto no aparece en sitio alguno. Píndaro³² tampoco hace referencia a ningún manto o prenda, y de hecho tampoco sabemos si su versión transcurre en un banquete o en una sala de baño, ya que, a la manera típica de los líricos, se limita a aludir el mito sin dar demasiados detalles.

La versión del pintor de la crátera de figuras rojas del museo de Boston mencionada con anterioridad, es curiosa. Agamenón está representado desnudo bajo un manto que le cubre la cabeza. Nada nos indica que la escena tenga lugar en un baño, ni siquiera aparece un recipiente a modo de tina o cualquier otro objeto requerido para las abluciones. Sin embargo, el que Agamenón esté desnudo mientras los demás personajes se nos muestran con sus vestidos puede indicar que el crimen tiene como escenario una sala de baños.

¹⁷¹ Nos hemos referido a aquellos documentos iconográficos que presentan la espada o el hacha como arma homicida utilizada ya sea por Clitemnestra, ya por Egisto. Sin embargo, hay una serie de representaciones etruscas de la muerte de Agamenón muy curiosas por el tipo de arma que en ellas blande Clitemnestra: una especie de taburete. En dos de estos cuatro documentos junto a Clitemnestra aparece Egisto, él empuñando la espada correspondiente. Nos referimos a las siguientes urnas de alabastro pertenecientes a la mitad o segunda mitad del s. II a. C.: Urna de Chiusi (Museo Arqueológico de Florencia, 74625 (*LIMC* 96)); urna de Volterra (Museo Guarnacci de Volterra, 348 (*LIMC* 98)); urna de Volterra (Museo del Louvre, 3606 (*LIMC* 97)); y urna de Volterra (Museo Guarnacci de Volterra, 347 (*LIMC* 97)).

En el *Orestes* de Eurípides¹⁷² se cita un prenda que impide los movimientos de la víctima, y en Apolodoro se especifica que se trata de una túnica sin aberturas, convirtiéndose así en una trampa para Agamenón que es atacado mientras intenta vestirla¹⁷³.

La versión que más nos interesa es la que presenta Séneca en su *Agamenón*, en la que mezcla los dos lugares posibles del desarrollo de la escena. Así, Clitemnestra recibe a Agamenón a su llegada de Troya con un banquete en su honor. Mediada la celebración, le sugiere que se refresque con un baño y cambie sus ropajes de guerrero por una túnica que ella tejió para él en su ausencia, y es en el baño donde el rey encuentra la muerte, apresado por la túnica a modo de sudario. Esta versión puede relacionarse con la que encontramos en Filóstrato, ya que a pesar de desarrollarse ésta última en un banquete, se menciona el manto que estorba los movimientos de defensa del traicionado esposo.

Tras el análisis más detenido de estos cuatro motivos, vemos cómo Filóstrato presenta en sus descripciones versiones mezcladas de la escena del asesinato de Agamenón y Casandra, aunque pretenda situarse en la tradición homérica. Ciertamente en los rasgos generales y sobre todo en las referencias literarias, se evidencia la voluntad de nuestro autor de seguir fielmente la tradición de la gran épica. Sin embargo, al profundizar un poco más en los detalles, descubrimos cómo Filóstrato se debe —más de lo que quisiera reconocer, seguramente— a versiones del mito posteriores a Homero, y, sobre todo, es deudor de lo que caracterizaba a muchos de los autores helenísticos y de época romana: la mezcla de versiones, voluntaria o no.

¹⁷² *Or.*, 25-6, pasaje anteriormente citado y traducido.

¹⁷³ *Ep.*, 6.23, pasaje anteriormente citado y traducido.

Si bien podría objetarse que las peculiaridades de las que se hace eco Filóstrato son responsabilidad del pintor y no del literato, hay que tener en cuenta dos cosas: en primer lugar, estaríamos aceptando con ello que la galería napolitana existió, cosa bastante probable pero difícilmente demostrable; y en segundo lugar, hechos como la actitud de nuestro autor ante el motivo de la cobardía de Egisto —analizada en pormenor— nos inducen a pensar que en las versiones de los mitos que reflejan las descripciones hay mucho más del literato de lo que a primera vista parece.

Esta actitud a la que nos referimos, parece consistir en que Filóstrato juega con la tradición que le precede (literaria e iconográfica) a partir de lo que ve, pero lo que tiene ante sus ojos (o la versión o versiones iconográficas del mito que tiene en mente) no se convierte en una atadura para las conexiones que el autor gusta de establecer. No hay límites a la hora de navegar por esas referencias que pueblan la tradición cultural a la que pertenece, ya sean esas referencias voluntariamente buscadas, ya inconscientemente reflejadas. Y precisamente es esta peculiaridad la que convierte las ἐκφράσεις de Filóstrato en una experiencia tan sugerente.

II. B. II. 5. Pasífae.

Si bien hemos visto en el ejemplo anterior el interés con el que Filóstrato intentaba situar la versión de la muerte de Agamenón y Casandra dentro de la tradición homérica, y cómo, a pesar de su afán, podían rastrearse en él influencias no homéricas, en el caso de la ἔκφρασις del tema de Pasífae y el toro sorprende el poco interés que Filóstrato se toma en referirse a ningún autor clásico. Ciertamente, en contraste con el ejemplo anterior, una de las particularidades de esta descripción es la ausencia de referencias literarias claras, aun cuando sabemos que existió una considerable producción dramática¹⁷⁴ sobre el tema de Pasífae y su amor con el toro. Filóstrato no parece tener intención en esta ocasión de permanecer (o parecerlo, al menos) fiel a alguna versión del mito de autor clásico.

La atención de Filóstrato se centra más en el puro comentario mitológico, lo que para nosotros no deja de tener gran interés, pues en la representación de los amores del toro y Pasífae que nuestro autor nos ofrece, se observan algunas singularidades

¹⁷⁴ Contamos con testimonios de que el interés dramático, tanto de la comedia como de la tragedia, por el tema de los amores ilícitos de Pasífae fue grande. En especial la comedia tomó dicho argumento en varias ocasiones, aunque apenas sabemos más de esta producción que el título y el autor. Así, existió una *Pasífae* de Alceo, otras dos tituladas *Minos* de Antífanos y Alexis, que posiblemente también se hacía eco de los amores de Pasífae, aunque desde la perspectiva del esposo engañado. Tenemos referencias de otras dos comedias tituladas *Cretenses*, de Apolófanes y Nikochares, y de cuatro *Dédalo* —autores Platón, Aristófanes, Filipo y Eubulo—. Son todas comedias de finales del s. V a.C. y comienzos del IV a.C. Los fragmentos de la tragedia perdida de Eurípides, *Cretenses* —lugar en el que aparece la referencia a Pasífae más extensa y segura conservada—, nos sugieren una obra que podría haber sido una fuente perfecta de citas para Filóstrato, puesto que Eurípides es un autor muy cercano en espíritu a los intereses dramáticos de nuestro autor, así como parte del *corpus* de autores clásicos canónico para la Segunda Sofística. Con todo, si bien las referencias literarias son muy abundantes en las *Imágenes*, no es este el único caso de la obra en que no encontramos una cita o alusión literaria a una obra griega conocida, aunque es precisamente la profusión de obras cuyo argumento se relaciona con el mito de Pasífae —incluso de un autor tan adecuado para los gustos de Filóstrato como Eurípides— lo que hace extraña la inexistencia de referencias literarias en este caso concreto. Quizá por pérdida del original seamos incapaces de reconocer eco alguno.

que contrastan con las características generales de los documentos iconográficos del mismo mito que han llegado hasta nosotros.

Aunque, como ya hemos mencionado, no se observe en esta ocasión un afán peculiar por parte del autor de situarse en la versión del mito transmitida por algún autor clásico en concreto, nosotros, en nuestro análisis, sí recurriremos a los testimonios literarios que consideremos significativos para una adecuada apreciación de la descripción propuesta por Filóstrato, como es natural.

“ Ἡ Πασιφάη τοῦ ταύρου ἐρᾷ καὶ ἱκετεύει τὸν Δαίδαλον σοφίσασθαί τινα πειθῶ τοῦ θηρίου, ὁ δὲ ἐργάζεται βοῦν κοίλην παραπλησίαν ἀγελαία βοῦ τοῦ ταύρου ἐθάδι. καὶ ἥτις μὲν ἡ εὐνὴ σφῶν ἐγένετο, δηλοῖ τὸ τοῦ Μινωταύρου εἶδος ἀτόπως συντεθὲν τῇ φύσει· γέγραπται δὲ οὐχ ἡ εὐνὴ νῦν, ἀλλ’ ἐργαστήριον μὲν τοῦτο πεποιήται τοῦ Δαιδάλου, (...)”¹⁷⁵

Filóstrato inicia la ἔκφρασις del cuadro de Pasífae haciendo referencia a diferentes episodios del mito: al encargo que Pasífae le hace a Dédalo de que construya la vaca; a la propia construcción y al nacimiento del Minotauro. Proporciona, pues, el autor una visión en perspectiva del mito completo, para centrarse a continuación en la escena escogida por el pintor y que Filóstrato describirá en pormenor. Este procedimiento de Filóstrato (el pasar del mito a la pintura de manera que aquél sirva de guía ante ésta) es bastante habitual en las *Descripciones*. Se trata de una práctica muy

¹⁷⁵ *Im.* I, 16.1: “Pasífae ama al toro y suplica a Dédalo que inventa algo para engañar al animal, y él le construye una vaca hueca, semejante a una del rebaño habitual del toro. Y que se consumó la unión de ambos, lo demuestra el aspecto del Minotauro, combinación anormal de la naturaleza. La unión no está representada ahora, sino que se ha representado el taller de Dédalo (...)”

significativa, pues constituye un ejemplo claro de lo que veíamos en apartados precedentes: con su obra Filóstrato propone una clave de interpretación que consiste en el conocimiento de la mitología clásica. Dicho conocimiento es el único que permite al espectador desentrañar la adecuada significación de lo representado en el cuadro.

Aunque aquí, como se nos aclara, de los tres episodios mencionados sólo la construcción de la vaca está representada. No se trata, por lo tanto, de un cuadro en secuencias de los que sabemos existían en la Antigüedad. De hecho, conservamos un testimonio de este tipo que recoge varios momentos de la historia de Pasífae en un sarcófago romano¹⁷⁶. En dicho sarcófago se ha representado el encargo de Pasífae a Dédalo, la construcción de la vaca, y la presentación de la vaca, ya terminada, a Pasífae.

Una vez que Filóstrato ha determinado a grandes rasgos el tipo de escena (dentro de las posibles en el mito de Pasífae) que el pintor ha escogido para su cuadro, se detiene en la descripción del taller de Dédalo, el escenario en el que el ingenioso ateniense se aplica al encargo de la reina. Filóstrato da una sola referencia del estudio: hay esculturas a todo alrededor de la habitación, unas a medio construir y otras ya terminadas. Nada más se nos dice del taller.

Sin duda las esculturas son muy apropiadas para el taller del escultor (y arquitecto) prototípico de la mitología griega, pero es únicamente el testimonio de Filóstrato, de los que han llegado a nosotros con el tema de la construcción de la vaca, el que describe de esta manera su estudio. En otros documentos iconográficos podemos ver el interior de una estancia o incluso alguna construcción

¹⁷⁶ Sarcófago romano de mármol, Museo del LOuvre (1033(LIMC 23)).

arquitectónica¹⁷⁷ , pero en ninguno aparece esta decoración de estatuas a medio terminar. Además, de ellas se nos dice que están a punto de ponerse a caminar (ἀγάματα...βεβηκότα ἤδη καὶ ἐν ἐπαγγελίᾳ τοῦ βαδίζειν), comentario que suele ser una constante en las ἐκφράσεις de estatuas¹⁷⁸ .

Una vez que se nos ha descrito el lugar en el que se desarrolla la escena, Filóstrato pasa a uno de los personajes principales de la trama: Dédalo. La descripción que se nos da de él subraya su procedencia ática.

“αὐτὸς δὲ ὁ Δαίδαλος ἀπτικίζει μὲν καὶ τὸ εἶδος ὑπέρσοφόν τι καὶ ἔννουν βλέπων, ἀπτικίζει δὲ καὶ αὐτὸ τὸ σχῆμα· φαιδὸν γὰρ τρίβωνα τοῦτον ἀμπέχεται προσγεγραμμένες· αὐτῷ ἡαὶ ἀνυποδησίας, ἧ μάλιστα δὴ οἱ Ἀπτικοὶ κοσμοῦνται.”¹⁷⁹

Vemos a Dédalo retratado casi como un filósofo de los que pululaban por Atenas sin demasiada preocupación por su aspecto. La referencia que encontramos al semblante y la forma de mirar es muy típica de nuestro autor. Responde esta peculiaridad al interés que en época romana se tenía por las leyes de la fisognómica, interés del que se hace eco Filóstrato también en su obra *Vidas de los sofistas* al describir a alguna de las figuras de la Segunda Sofística¹⁸⁰ .

¹⁷⁷ Es el caso de dos pinturas pompeyanas, una perteneciente a la Casa de los Vetii (LIMC 11) y otra a la Casa de Meleagro (LIMC 12). También en un relieve romano de mármol (época de Adriano , probablemente) se advierten unas construcciones arquitectónicas consideradas parte del taller de Dédalo (Pal. Spada, Roma. LIMC 16), y otra pintura pompeyana, actualmente destruída (LIMC 7) parece representar el taller del artesano.

¹⁷⁸ Vid. Calístrato, *Stat.* 3

¹⁷⁹ *Im.* I, 16.1: “El propio Dédalo es el típico ático, su aspecto expresa una abiduría superior, y su forma de mirar inteligencia, también refleja su procedencia ática en su vestimenta: pues se envuelve en un manto pardo, y se le ha representado descalzo, a la manera en que la mayoría de los atenienses se arreglan.”

¹⁸⁰ Por ejemplo, en *Vitae Sophistarum*, I, 24, se detalla la forma de mirar de Marcos de bizancio, del que se nos dice que su aspecto pensativo se debía a la gran fijeza de los ojos.

En cuanto a su vestimenta, aquí se menciona un φαίδων τρίβωνα, aunque en otras representaciones que conservamos lo que suele vestir es una ἐξωμίς, la túnica de una manga propia de los esclavos y el pueblo bajo¹⁸¹. El aparecer descalzo es también un detalle recurrente en los documentos iconográficos, en los que la barba también le caracteriza¹⁸², aunque de ella nada nos diga Filóstrato. Su aspecto habitual en los testimonios que han llegado hasta nosotros es el de un hombre de cierta edad y vestimenta humilde.

La información que nos transmite Filóstrato acerca del cuadro que describe, nos hace pensar que en esta ocasión no se ha pintado a Dédalo de forma muy distinta a lo que encontramos en las restantes imágenes que se nos han conservado. Sin embargo, los comentarios de Filóstrato sobre lo que con toda probabilidad es un Dédalo con el aspecto habitual en la iconografía, nos lo convierte más en un filósofo o en un sofista de su época, que en un artesano de ingenio, sobre todo por esa descripción de su mirada, que nos recuerda la mirada de los sofistas contemporáneos del autor en el momento en que se preparan para pronunciar sus discursos.

Tras la presentación de uno de los personajes principales del mito, Filóstrato conduce nuestra atención hacia la construcción de la vaca. Muchos son los documentos iconográficos que han escogido esta escena como argumento, pero el que nos transmite

¹⁸¹ En algunas ocasiones se le representa, excepcionalmente, con un taparrabos o con túnica corta. Es el caso de la imagen de Dédalo que encontramos en el sarcófago de mármol antes mencionado (M. del Louvre, 10333 (*LIMC* 23)), y la representación de un camafeo de sardónice del Museo Nacional de Nápoles (25838 (*LIMC* 36)).

¹⁸² Dédalo suele reproducirse con barba, aunque hay algunas imágenes en que aparece sin ella (así en una urna funeraria conservada en el Rijksmuseum de Leiden (1827 (*LIMC* 9) y en el sarcófago romano del museo de mesina (*LIMC* 35). Las ocasiones en que aparece calvo o con pelo son más o menos igual de numerosas, y en un caso se cubre con un πῖλος (relieve de mármol de Pal. Spada, Roma, *LIMC* 16).

Filóstrato presenta una peculiaridad que le diferencia del esquema habitual que estas composiciones reflejan.

La escena concreta de la construcción de la vaca mecánica es un episodio propio de las representaciones etruscas que conservamos, mientras que el arte romano parece preferir o bien representar a Pasífae encargándole a Dédalo la construcción del artilugio, o bien, una vez que la vaca ya ha sido terminada, su presentación por parte del artesano ateniense ante la reina¹⁸³. Pero lo más curioso de la pintura que Filóstrato nos describe, es la clase de ayudantes que colaboran con Dédalo en su trabajo: Eroles. Si bien en los otros casos en que se ha representado esta misma escena también encontramos ayudantes, éstos son hombres, artesanos comunes. La presencia de los Eroles es una peculiaridad llamativa que distingue el cuadro de las *Descripciones* de los testimonios de los que disponemos.

Ciertamente, en algunas ocasiones junto a Dédalo y Pasífae se ha colocado un Eros, sin duda debido a la finalidad de la tarea que Pasífae le ha encomendado a Dédalo¹⁸⁴. Sin embargo, cuando así ocurre, el Eros no está desempeñando ninguna tarea artesanal, muy al contrario de lo que ocurre con los Eroles de Filóstrato, entregados a un frenética actividad.

Entre los testimonios iconográficos llama nuestra atención especialmente un sarcófago romano del Museo del Louvre, que se

¹⁸³ Son tres los documentos iconográficos etruscos que conservamos de la construcción de la vaca: una urna funeraria de Volterra, del museo Guarnacci (335 (*LIMC* 8)), en el que aparece Pasífae contemplando al artesano en su trabajo (s. II - I a.C.); un espejo de bronce, actualmente en París (*LIMC* 9) (s. IV - III a.C.), y otra urna funeraria, hoy en el Rijksmuseum de Leiden (1827 (*LIMC* 10)) (s. II - I a.C.)

¹⁸⁴ Son tres las representaciones conservadas en las que la figura de un Eros aparece: una pintura mural pompeyana –hoy destruida– en la que se representa el momento en que Pasífae le encomienda la construcción de la vaca a Dédalo (*LIMC* 7); en la urna que se encuentra en el Museo Nacional de Roma, procedente de Tívoli (*LIMC* 17) también un Eros aparece en el momento en que el artesano le muestra su trabajo terminado a la reina; el tercer documento no sólo proporciona el sarcófago de mármol del Museo del Louvre (*LIMC* 23).

distingue no sólo por la presencia de un Eros en el momento en que Dédalo hace entrega a la reina del ingenio que resolverá sus cuitas amorosas, sino por la importancia que los Eroles y la figura de Eros tienen en el conjunto de la obra en la que se inserta esta escena. Se trata del sarcófago mencionado con anterioridad, decorado con diferentes episodios del mito de Pasífae (el encargo, la construcción y la presentación de la vaca). Además de la escena de la entrega de la vaca terminada a Pasífae, en la que el artista ha incluido un Eros, también encontramos (en la decoración de los lados menores del sarcófago) a Minos ante un templo a Poseidón junto a una columna en la que descansa una estatua de Eros. A esto hay que añadir los Eroles que flanquean la serie de escenas del lado mayor. Vemos, pues, que es éste un caso en el que la figura de Eros/Eroles tiene una relevancia poco común.

Es posible que de un tipo de representación como la que descubrimos en este sarcófago, se pasase a otra en la que el protagonismo de los Eroles aumentara hasta el punto de implicarlos plenamente en la acción, como es el caso de la pintura que Filóstrato nos presenta. Por otra parte, las figuras de los Eroles (en general la figura infantil) son muy populares en el arte helenístico y de época romana, y no es éste el único momento en que en las *Descripciones* de Filóstrato encontramos estos traviesos personajes¹⁸⁵. En el taller de Dédalo realizan todo tipo de actividades artesanales, en las que se detiene con gusto nuestro autor.

Los Eroles no sólo son el elemento infantil y tierno, sino también el humorístico, especialmente por estar dedicados a faenas propias de personajes más fornidos, en ningún caso adecuadas para niños, por muy alados que sean, y, consciente de lo sorprendente de la situación, Filóstrato se dedica a ellos con gran detalle. Pero, no hay

¹⁸⁵ Vid. el apartado B.1.4. Grupos de Eroles de este trabajo, donde se analizan detenidamente estas pequeñas figuras mitológicas.

duda de que la presencia de una colaboración tan peculiar en el taller de Dédalo le resulta extraña a nuestro autor, por lo que nos da una explicación: los Eroles participan en la construcción de la vaca para que cumpla su objetivo, enamorar al toro. Actúan como embajadores de Afrodita, garantizando así el buen resultado de la empresa. El ingenio de Dédalo, probablemente, no le ha parecido al pintor suficiente para engañar a un toro versado en vacas reales, y no de madera.

Hemos mencionado ya cómo Filóstrato se detiene en relatar la labor de los Eroles. Ciertamente, la actividad artesanal está retratada con especial esmero en esta ἑκφρασις. Las herramientas, como es usual en una escena desarrollada en el taller de un artesano, aparecen en más de una representación del mito de Dédalo y Pasífae¹⁸⁶, llegando incluso a convertirse en símbolo de la culpabilidad de Dédalo (por ayudar a la reina en su traición a Minos)¹⁸⁷.

El motivo de los Eroles, pues, como ayudantes de Filóstrato, es considerablemente original a la luz de lo que nos ofrecen las demás representaciones iconográficas. Es llamativa, sin embargo, la poca información que Filóstrato nos proporciona acerca de la vaca en sí. Resulta sorprendente, sobre todo cuando la construcción de la vaca es el asunto principal del cuadro. Sólo sabemos de ella que es hueca y semejante a las vacas reales que pacen junto al toro.

Esta escasez de detalles sobre la apariencia del artilugio

¹⁸⁶ Ejemplo de esta aparición de las herramientas es el mosaico que se encuentre en Argis (LIMC 15)

¹⁸⁷ La herramienta como símbolo de la participación de Dédalo en el engaño de Pasífae aparece en una urna funeraria procedente de Volterra (Museo Guarnacci 434 (LIMC 30)). En ella se ve a Minos descubriendo al minotauro recién nacido, en mitad de la agitación de Ariadna y Pasífae. En una parte de la escena puede apreciarse a un hombre armado (un hombre de Minos, se supone) sujetando a Dédalo por el hombro, y sosteniendo un mazo en la otra mano como evidencia de la complicidad del artesano ateniense.

diseñado por Dédalo, contrasta con la abundante información que sobre ella nos facilitan tanto fuentes iconográficas como literarias. Si reunimos todos los datos que suministran estas fuentes, la vaca es de color blanco¹⁸⁸, hueca, de madera ¹⁸⁹, a veces cubierta con una piel de vaca auténtica¹⁹⁰, con una abertura o portezuela para que Pasífae pueda introducirse en su interior¹⁹¹, situada sobre una plataforma¹⁹² y con ruedas¹⁹³. Apolodoro nos suministra una versión bastante completa del ingenio de Dédalo:

“οὗτος [Dédalo] ξυλίνην βοῦν ἐπὶ τροχῶν
κατασκευάσας, καὶ ταύτην λαβὼν καὶ κοιλάνας ἔνδοθεν,
ἐκδείρας τε βοῦν τὴν δορὰν περιέρραψε, καὶ θεὸς ἐν
ᾧπερ εἴθιστο ὁ ταῦρος λειμῶνι βόσκεσθαι, τὴν
Πασιφάην ἐνεβίβασεν.”¹⁹⁴

Las características mencionadas varían de un autor a otro, de una representación a otra, pero el motivo de la vaca artificial ha sido muy sugerente para todos los que han tratado el mito, por lo que le han dedicado cierta atención. Por eso es tan llamativo el silencio de Filóstrato. ¿Precisamente por tratarse de un motivo trillado lo ha dejado a un lado, como algo sobradamente conocido?. No sabemos, pero resulta realmente extraño que un artilugio de este tipo no despierte el interés de un escritor de ἐκφράσεις.

¹⁸⁸ Por ejemplo, en la pintura mural de Pompeya de la Casa de los Vetii (*LIMC* 11), y en otra pintura mural procedente también de la misma ciudad (*LIMC* 13).

¹⁸⁹ Así en Ovidio, *Ars.*, I, 325.

¹⁹⁰ *Schol.* a Eurípides, *Hipp.* 887.

¹⁹¹ Por ejemplo, en la pintura mural de Pompeya de la llamada Casa de Meleagro (*LIMC* 13).

¹⁹² Así, en el relieve de estuco de *LIMC* 18.

¹⁹³ Pintura mural pompeyana de la Casa de Hércules (*LIMC* 14)

¹⁹⁴ Apollod. III, 1.4: " Éste prepara una vaca de madera sobre unas ruedas; tomándola, la vacía por dentro y, tras despellejar una vaca, cose alrededor la piel. Una vez colocada en el prado en el que suele pastar el toro, hace entrar en ella a Pasífae. "

Una vez que ante nuestros ojos ha desfilado el ingenioso inventor y el invento, pasamos a la responsable del encargo. Pasífae está situada en un ámbito distinto a aquél en el que los Erotes y Dédalo se afanan por construir una vaca capaz de engañar al toro. Ella está *fuera*, observando al toro (ἡ Πασιφάη δὲ ἔξω περὶ τὰ βουκόλια περιαθρεῖ τὸν ταῦρον), mientras que Dédalo y los Erotes están *dentro*. Parece claro que no se trata de un cuadro constituido por diferentes escenas en serie, sino que probablemente en el cuadro se vería en primer plano el taller de Dédalo, y, como un escenario secundario, divisado a través de una ventana o cualquier otro tipo de abertura semejante, el campo en el que Pasífae observa al toro.

La combinación de los dos escenarios (el taller de Dédalo y el campo en el que pace tranquilamente el toro) es de nuevo algo inusual dentro de las representaciones conservadas del mito de Pasífae y el toro. Lo habitual es que si aparecen Pasífae y Dédalo en una misma representación, se escoja un escenario u otro, o bien Pasífae le enseña a Dédalo el toro en el campo (y se supone que le encarga la construcción de la vaca), o bien Dédalo y Pasífae están en el taller del primero (escena del encargo, o de la construcción ante la mirada atenta de Pasífae). Pero esta manera de mezclar ambas posibilidades (dificultad resuelta con gracia por lo que podemos intuir) es, de nuevo, un detalle peculiar de la descripción que nos suministra Filóstrato.

Pero atendamos a la propia figura de Pasífae. El pintor la ha representado vestida como lo haría una mujer enamorada para agradar a su amado:

“(...) οἰομένη προσάξεσθαι αὐτὸν τῷ εἶδει καὶ τῇ
στολῇ θεῖόν τε ἀπολαμπούσῃ καὶ ὑπὲρ πᾶσαν ἴριν

(...)"¹⁹⁵

En varios documentos Pasífae aparece con símbolos de poder —como el báculo¹⁹⁶ o sentada en un trono— que hacen referencia a su condición de reina. Sin embargo, Filóstrato la presenta sin ninguno de estos distintivos, como una enamorada cualquiera a la que su condición real no le ha servido de nada ante el poder de Eros. Si bien nuestro autor sólo menciona una στολή, sin especificar si se trata de un χιτών o si se cubre con un ἱμάτιον, suponemos que la imagen de Pasífae que se encuentra en el cuadro sobre el que trabaja Filóstrato, coincide con la forma habitual de representar a la reina tanto en las reproducciones etruscas como las romanas¹⁹⁷. Que aparece vestida con suntuosidad, podemos deducirlo de la descripción con la que se refiere a la στολή. Un cierto lujo en la vestimenta es un rasgo común a la gran mayoría de los documentos iconográfico conservados de Pasífae, en los que también es usual el gesto de cubrirse la cabeza con el ἱμάτιον, y en ocasiones incluso el adorno de joyas o algún tipo de diadema¹⁹⁸.

Pero hay algo más en la figura de Pasífae que de nuevo nos hace pensar en la sutil intervención de ese intermediario que existe

195 *Im.* I, 16. 4: " (...) esperando atraérselo con su aspecto y con su vestido que resplandece divinamente, más que el arco iris (...)."

196 Así en el sarcófago romano mencionado anteriormente (Museo del Louvre 1033 (*LIMC* 23)), y en el relieve de estuco procedente de Petraró (*LIMC* 18) puede verse una Pasífae sentada sobre un trono, mientras que en una pintura mural de Pompeya (Museo Nacional de Nápoles 8979 (*LIMC* 13)) aparece sosteniendo el báculo en una mano, a la vez que sentada sobre el trono.

197 Una muestra de la forma más común de representar a Pasífae la encontramos en la pintura mural pompeyana número 7 del *LIMC*. La reina aparece siempre vestida —con alguna variante de escasa importancia en las prendas— con sólo una excepción en la que está desnuda, lo que constituye un documento singular (se trata del relieve de estuco de la basílica subterránea cercana a Porta Maggiore, Roma (*LIMC* 19)).

198 En una copa etrusca procedente de Vulci (*LIMC* 25) podemos apreciar a Pasífae con diadema y joyas, además de los habituales ἱμάτιον y χιτών, aunque la escena representada en este caso no corresponda a la construcción de la vaca, sino al descubrimiento del minotauro niño por parte de Minos.

entre el cuadro perdido y nosotros, y que es Filóstrato. Ciertamente, de nuevo el autor hace referencia a la expresión que Pasífae muestra en su rostro, mientras observa al toro:

“ (...) βλέπει τε ἀμήχανον —και γὰρ γινώσκει,
οἴοιων ἔρα — και περιβάλλειν τὸ θηρίον
ὥρμηκεν,...”¹⁹⁹

Es el autor el que guía nuestra interpretación de esa mirada ἀμήχανον, el que desentraña su estupor al entender que su causa es la conciencia que la propia Pasífae tiene de su amor contrario a las leyes de la naturaleza. Pero, al mismo tiempo, Pasífae no logra oponerse a la pasión que experimenta. Todo este proceso interno, este análisis psicológico de la figura de Pasífae, de la contradicción entre lo que ve y lo que siente pertenece a la propia cosecha de Filóstrato. No es una cuestión de incapacidad por parte de pintor de representar en imágenes y colores los sentimientos, sino el identificar la causa de esos sentimientos lo que nos parece una clara interferencia del autor.

Y a continuación comparece el objeto del deseo de la reina: el toro. Es sorprendente la escasez de representaciones conservadas en las que aparezca el toro, considerando que es un elemento clave del episodio más significativo de la historia de

¹⁹⁹ *Im.* I, 16. 4: “ (...) y lo mira con impotencia —pues también sabe qué clase de criatura ama— y se siente impulsada a abrazar al animal (...)”

Pasífae²⁰⁰ . En contraste con la cicatera atención que Filóstrato ha demostrado en la vaca mecánica, se preocupa de reflejar la imagen del toro con mayor parsimonia, como queriendo justificar el deseo que se apoderó de Pasífae con la belleza del toro.

La característica más llamativa que suele atribuírsele al toro es el blanco luminosos de su piel, particularidad que también menciona Filóstrato. Es esta una referencia que podemos hallar en el toro de la literatura latina, así en Ovidio, donde además le caracteriza una mancha oscura en la frente:

“ Forte sub umbrosis nemorosae vallibus Idae.
Candidus, armenti gloria, taurus erat,
Signatus tenui media inter cornua nigro;”²⁰¹

Pero lo que más nos interesa de la aparición del toro en escena es el juego de miradas que se establece entre la desesperada Pasífae, el hermoso toro y una desdeñosa vaca del rebaño.

“ ἡ Πασιφάη δὲ ἔξω περὶ τὰ βουκόλια περιθρεῖ
τὸν ταῦρον...ὁ δὲ τῆς μὲν οὐδὲν ξυνίησι, βλέπει δὲ
τὴν ἑαυτοῦ βοῦν...καὶ ἰλαρὸν βλέπων ἐς τὴν βοῦν, ἡ δὲ
ἀγελαία τε καὶ ἄνετος καὶ λευκὴ πᾶσα ἐπὶ μελαίνῃ τῇ
κεφαλῇ, ἀπαξιοῖ δὲ τὸν ταῦρον· σκίρτημα γὰρ

²⁰⁰ En cuatro ocasiones encontramos representado al toro en los documentos iconográficos de que disponemos: la primera de ellas es dudosa, y no sabemos bien si se trata de la representación de la vaca artesanal o bien es realmente el toro (pintura mural, *LIMC* 1). En otras dos pinturas murales se ha representado el momento en que Pasífae le hace el encargo a Dédalo de la construcción de la vaca, mostrándole el toro con el que desea unirse, mientras éste pasta con el resto del ganado (Herculano, *LIMC* 5); Pompeya, *LIMC* 6). El último documento iconográfico al que nos referimos lo constituye una urna funeraria del Museo Nacional de Roma, procedente de Tívoli (*LIMC* 17), en el que se representa la entrega de la vaca terminada a Pasífae.

²⁰¹ *Ars.* I, 289 - 91: “Por casualidad había un toro en los valles umbrosos del frondoso Ida, blanco, gloria de su rebaño, con una marca entre la cornamenta de leve negro..”

ὑποφαίνει κόρης δὴ τινος ὑποφευγούσης ἐραστοῦ
ὔβριν.”²⁰²

La ironía del artista refleja con fino humor el poder desequilibrador del amor que logra que una mujer (Pasífae) desee a un animal (el toro), que a su vez desea a una vaca, que se comporta como una muchacha recelosa. Todos desean a quien no les desea. Aunque hay una cuestión de difícil solución: este juego de miradas, ¿se debe a la mano del pintor o a la versión libre que del cuadro nos proporciona Filóstrato?.

Para poder llegar a alguna conclusión a este respecto, vale la pena acudir a los testimonios iconográficos que están a nuestra disposición. En éstos sólo en una ocasión encontramos al toro entre otras cabezas de ganado, y en ningún caso parece distinguirse del conjunto una vaca que atraiga la atención del toro. Si bien hay que tener en cuenta aquellas otras representaciones que se han perdido, un *corpus* de 31 imágenes identificadas con seguridad como pertenecientes al mito de Pasífae (más seis dudosas) parece suficiente para llegar a algún tipo de conclusión, aunque siempre con la cautela necesaria. La ausencia en este *corpus* de una escena similar a la descrita por Filóstrato, nos induce a pensar que aquí hay que considerar de nuevo la participación del autor, que ha modificado lo que ve según su gusto, o según lo que conoce por otras fuentes.

Ciertamente, resulta sorprendente la similitud existente entre el tono de esta parte de la ἔκφρασις de Filóstrato, y el que encontramos en la versión que de los amores de la reina cretense nos proporciona Ovidio, por lo que creemos conveniente detenernos

202 *Im.* I, 16. 4: “ Pasífae, en cambio, fuera, junto al rebaño, mira intensamente al toro...sin embargo, el toro no le presta atención y mira a su propia vaca...y mira a la vaca con alegría, y ésta, que pertenece al rebaño y anda suelta, toda blanca con la cabeza negra, desdeña al toro.”

en la versión del autor latino:

“ Pasiphae fieri gaudebat adultera tauri;

Inuida formosas oderat illa boues.

(...)

Ipsa nouas frondes et prata tenerrima tauro

Fertur inadsueta subsecuisse manu;

It comes armentis; nec ituram cura moratur

Coniugis, et Minos a boue uictus erat.

Quo tibi, Pasiphae, pretiosas sumere vestes?

Ille tuus nullas sentit adulter opes.

Quid tibi cum speculo montana armenta petenti?

Quid totiens positas fingis, inepta, comas?

Crede tamen speculo, quod te negat esse iuuenecam.

Quam cuperes fronti cornua nata tuae!

(...)

In nemus et saltus thalamo regina relicto

Fertur, ut Aonio concita Baccha deo.

A! quotiens uaccam uultu spectauit iniquo

Et dixit « domino cur placet ista meo?

Adspice ut ante ipsum teneris exultet in herbis.

Nec dubito quin se stulta decere putet.»

Dixit, et ingenti iamdudum de grege duci

Iussit et inmeritam sub iuga curua trahi,

Aut cadere ante aras commentaque sacra coegit

Et tenuit laeta paecilis exta manu.

(...)

Hanc tamen inpleuit, uacca deceptus acerna,

Dux gregis, et partu proditus auctor erat.”²⁰³

En esta versión que nos ofrece Ovidio vemos cómo Pasífae siente celos de las vacas, y, como una amante vengativa, intenta hacerlas desaparecer sin escatimar los medios. El motivo de la ternera perseguida por el toro de color resplandeciente también es utilizado por Virgilio en sus églogas²⁰⁴, lo que, junto a la inexistencia de tal peculiaridad en las representaciones iconográficas que conservamos, nos hace pensar que el motivo de la vaca que atrae al toro amado por Pasífae, y que ésta siente como una rival, procede de los tratamientos literarios del mito, más que del arte plástico, aun cuando Filóstrato incluya la presencia de la ternera que encandila al toro en la ἑκφρασις de un cuadro.

Ciertamente, el tono general del cuadro que ha captado el interés de Filóstrato está más próximo a la poesía amorosa helenística y a sus seguidores latinos, que al tratamiento que encontramos en las fuentes griegas conservadas. Ciertamente, Ovidio y Filóstrato se encuentran muy cercanos en esa atención a detalles tales como los hermosos vestidos y el arreglo personal con el que la reina intenta, infructuosamente, atraer el interés de su peculiar

203 *Ars Amatoria*, 295-325: “Pasífae deseaba en su interior ser amante del toro. Ella, celosa, odiaba a las hermosas vacas (...) Ella misma le lleva al toro, con mano no habituada a tal menester, nuevas ramas y la más tierna hierba; va siguiendo al rebaño; el amor de su esposo no detiene a la que emprende la marcha, y un toro había vencido a Minos. ¿De qué te sirve, Pasífae, llevar costosos vestidos? Ese amante tuyo no aprecia riqueza alguna. ¿De qué te sirve el espejo a ti, que buscas a los rebaños montaraces? ¿Para qué te arreglas tantas veces, tonta, los compuestos cabellos? ¡Pero cree al espejo, que te muestra que no eres una ternera! ¡Cómo te gustaría que te naciesen cuernos en la frente! (...) hacia el bosque y las selvas se ve arrastrada la reina, abandonado el tálamo, como una bacante excitada por el dios Aonio. ¡Ay! ¡Cuántas veces miró a una vaca con expresión hostil y dijo: ‘¿Por qué ésta complace a mi señor? Mira cómo ante él brinca sobre la tierna hierba. Y no dudo que la necia crea que la hace más atractiva.’ Dijo, y al instante ordenó sacarla del rebaño y arrastrar a la inocente bajo el curvo yugo, o mandó que cayese ante el altar, inventando sacrificios como excusa, y complacida sostuvo en su mano las vísceras de su rival. (...) Con todo, a ésta, engañado por una vaca de madera de arce, preñó el toro, el guía del rebaño, y con el parto se mostró quién era el padre.”

204 *Ecl.* VI, 45-60

amado. El tono general con que se trata el tema mitológico tanto en las *Imágenes* como en el *Ars amatoria* parecen muy cercanos, casi intercambiables. ¿Conocía Filóstrato la obra de Ovidio?. Probablemente, pero un miembro destacado de la Segunda Sofística como era Filóstrato nunca reconocería no ya haber leído, sino incluso sentir el menor interés por un poeta latino. No es que la producción literaria latina fuera despreciada por estos cultísimos sofistas, sencillamente se ignoraba —aunque sospechemos que la conocían bastante bien—²⁰⁵. Filóstrato elabora una versión amable de la angustiosa pasión de Pasífae, convirtiendo este mito zoofílico, en el que la responsabilidad de Minos es esencial en la tragedia de su mujer (una víctima inocente, como las de la mayoría de los mitos, de la impiedad del rey contra Poseidón), en una historia de amantes despechados y despreciados.

No es casual, entendemos, que Filóstrato no haga referencia alguna a la causa que ha desencadenado el drama de Pasífae. No se menciona a Poseidón, como la divinidad que intenta vengarse del comportamiento impío de Minos en la persona de su esposa. Ni siquiera aparece Afrodita, que en otra versión es considerada el motor del extraño amor de la reina, debido al escaso culto que de

²⁰⁵ La extraña relación que la Segunda Sofística estableció con *lo romano* (desde la literatura, hasta la política, y la historia), les llevaba a intentar vivir en un mundo ilusorio en el que perviviera el pasado griego más ilustre, de independencia política y gloria cultural, en el seno del Imperio. El intento de recuperar aquél pasado prestigioso les llevaba a intentar ignorar, en un ejercicio de nostalgia casi patológica, el presente del Imperio Romano y todo lo que significaba. Vid. E.L. BOWIE, "Los griegos y su pasado en la Segunda Sofística", en *Estudios sobre historia antigua*, Madrid 1981, pp.185-224 (trad. española R. LÓPEZ).

ella recibe²⁰⁶. La única referencia que se hace a esta divinidad no es en relación con el origen de la pasión de Pasífae, sino con la presencia de los Eroles en la pintura como ayudantes de Dédalo, con la finalidad de asegurar que la vaca cumpla su cometido y el toro se sienta atraído por ella. La mención de Afrodita, por lo tanto, es aquí del mismo estilo que la que encontramos en cualquier poesía amorosa, en la que se intenta obtener la protección y los favores de la divinidad del amor en asuntos del corazón.

Esta vaca real que se convierte en competidora involuntaria de Pasífae, es un motivo muy interesante y significativo para entender en qué ha transformado Filóstrato un mito trágico en su origen. Situándose en la línea de interpretación del mito a la que también pertenecen Ovidio y Virgilio, Filóstrato elimina los tintes más sombríos de la historia y prefiere transformar a Pasífae en la protagonista de un amable idilio alejandrino, de gustos amorosos un tanto agrestes pero en absoluto censurables. Los Eroles participan en el juego de enamorar al toro por capricho de una reina, que no se muestra como reina, sino como una mujer desdeñada por el ingrato amado que prefiere perseguir a una linda ternera, que le hace a su vez sufrir, antes de concederle sus favores.

Pero, tras analizar en detalle cada uno de los elementos del cuadro de los que Filóstrato se hace eco, considerando qué es lo

²⁰⁶ Las versiones más antiguas del mito atribuyen a Poseidón el origen de la desastrosa pasión de la reina. Así, en el fragmento papiráceo por el que hemos recuperado algunos versos de la obra de Eurípides *Cretenses* —nuestro testimonio literario más antiguo del mito, de cierta extensión y coherencia— Pasífae responsabiliza a Minos de su desgraciada pasión por el toro (fr. 82 Aus. = Perg. Berol. 13217). Sin embargo, Higino (*Fab.* 40) le atribuye a Afrodita el castigo de la reina, y también Virgilio, en *En.* VI, 24-6, responsabiliza a la misma diosa. Los documentos literarios que nos ofrecen información de interés sobre este mito son considerablemente tardíos. El testimonio de Baquilides (*O.* 16) es muy fragmentario, y no proporciona ningún dato esencial para el asunto que nos ocupa. El fragmento de Píndaro —de dudosa autoría, por otra parte— sustituye a Poseidón por Zeus como divinidad agraviada, lo que lo hace aún más sospechoso, y su extrema brevedad no nos ayuda (fr. 91 Snell-Maehler). *Vid.* J. PAPADOPOULOS, s.v. "Pasiphae", *LIMC*, p. 193.

peculiar de esta representación y qué comparte con la iconografía usual del mito, hagamos una breve referencia a la composición total del cuadro. En él hallamos una combinación de todos los elementos de importancia en la trama del mito, viene a ser casi un resumen narrativo. Aparece el taller de Dédalo y Dédalo entregado a su labor (con la colaboración de los Erotes), la vaca artificial, la pradera en la que pasta el ganado y en ella Pasífae enamorada, el toro objeto de su amor y la vaca rival de la reina. A esto hay que añadir la mención al inicio de la ἔκφρασις que Filóstrato hace del Minotauro, fruto del engaño a cuya elaboración asistimos, y del momento en que Pasífae requiere los servicios de Dédalo, cómplice en su insólita aventura amorosa. En el silencio queda Minos y la divinidad causante de tanto desastre.

II. C. El lector de la obra.

El lector de la obra y el personaje a quien se dirige Filóstrato dentro de ella no son la misma persona. Claramente los diferencia en el prólogo el autor al plantear el marco en el que las descripciones van a sucederse. Como hemos visto anteriormente¹, el autor en el prólogo se dirige implícitamente al lector, a cualquier lector que tome entre sus manos el texto, para dar cuenta del contenido del mismo, y termina mencionando la circunstancia en la que estas ἐκφράσεις se pronuncian.

“ἐγὼ μὲν ἀπ’ ἐμαυτοῦ ὥμην δεῖν ἐπαινεῖν τὰς γραφάς, ἦν δὲ ἄρα υἱὸς τῷ ξένῳ κομιδῇ νέος, εἰς ἔτος δέκατον, ἤδη φιλήκοος καὶ χαίρων τῷ μανθάνειν, ὅς ἐπεφύλαττέ με ἐπιόντα αὐτὰς καὶ ἐδεῖτο μου ἐρμηνεύειν τὰς γραφάς. ἴν’ οὖν μὴ σκαιόν με ἡγοῖτο, “ ἔσται ταῦτα —ἔφην— καὶ ἐπίδειξιν αὐτὰ ποιησόμεθα, ἐπειδὴν ἤκη τὰ μειράκια.” ἀφικομένων οὖν “ὁ μὲν παῖς —ἔφην— προσβεβλήσθω καὶ ἀνακείσθω τούτῳ ἢ σπουδῇ τοῦ λόγου, ὑμεῖς δὲ ἔπεσθε μὴ ξυντιθέμενοι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες, εἴ τι μὴ σαφῶς φράζοιμι.”²

Se establece, como vemos, un singular pacto entre lector y autor, consistente en crear la ilusión de un paseo por la pinacoteca, en cuyo transcurso el autor irá descubriendo el significado de las

¹ Vid. el apartado A. Análisis del prólogo de este trabajo.

² “Yo ya por mi cuenta consideraba preciso alabar las pinturas, pero estaba además el hijo de mi huésped, ciertamente joven, de unos diez años, bueno en escuchar y deseoso de aprender, quien me observaba mientras yo recorría las pinturas y me pedía que las interpretase. Así pues, para que no me considerara desagradable, le dije: “De acuerdo, haremos de esto una disertación, cuando lleguen los muchachos”. Entonces, una vez llegados, dije: “Que se adelante y a él se dirija el empeño del discurso, vosotros, en cambio, seguidme, no sólo escuchando, sino también preguntando, si algo no explicase claramente”

pinturas a un público entregado y ansioso compuesto por el hijo de su huésped y un grupo de otros muchachos.

Así, una vez traspasado el umbral en el que se inician las descripciones —atrás quedan el prólogo y sus consideraciones de índole genérica— ante nuestros ojos de lector cobra vida la escena anteriormente pactada por el autor, y éste se dirige directamente al muchacho: ἔγνωσ, ὦ παῖ, son las primeras palabras que nos salen al encuentro. Filóstrato no aprovecha del todo la ilusión pergeñada en el prólogo, y así, sólo en dos ocasiones a lo largo de los dos libros de ἐκφράσεις oímos la voz del niño. Aunque las referencias a él son constantes por parte del cicerone³, echamos de menos un verdadero diálogo entre el jovencito y sus amigos y el autor, según las esperanzas que el prólogo nos hace albergar a este respecto.

Los casos en que el niño —sin nombre que lo individualice— hace uso de la palabra son verdaderamente excepcionales. En *Pescadores* I, 13 las palabras del muchacho sirven de fórmula de transición entre las dos partes de una descripción considerablemente larga⁴, solicitando pasar a otro cuadro, algo fastidiado ya —imaginamos— por la duración de la ἐκφρασις⁵. En *Islas* II, 17 volvemos a oír al muchacho, y en esta ocasión incluso contamos con una frase introductoria de su respuesta a la sugerencia que Filóstrato

³ Los dos libros de las *Imagines* están plagados de vocativos y otras apelaciones al muchacho.

⁴ Hasta tal punto larga que en ediciones antiguas se dividió, erróneamente, en dos ἐκφράσεις (*Bósforo* I, 12 y *Pescadores* I, 13) lo que con toda probabilidad es la descripción de una única pintura. La división del texto y la introducción de un título nuevo responde a la transmisión de un manuscrito secundario, el *Laudianus* 12, no siempre seguido por los editores modernos.

⁵ *Pescadores* I, 13: "τί οὖν οὐκ ἐπ' ἄλλο ἄγεις; ἱκανῶς γάρ μοι τὰ τοῦ Βοσπόρου διανενοήται" τί φήσεις; λέλοιπε με τὸ τῶν ἀλιέων, ὃ κατ' ἀρχὰς ἐπηγγειλάμην." ("¿Por qué no pasas a otra pintura? Pues he comprendido suficientemente la del Bósforo" ¿Qué dices? Todavía me quedan los pescadores, como te prometí al principio")

le hace⁶. En una tercera y última ocasión (*Meles* II, 8)⁷ no escuchamos la voz del niño, pero sí ocurre que el discurso y la acción del cicerone se ve interrumpidos por la intervención del niño, que coge la mano de Filóstrato para que éste se detenga en una parte de la pintura que le interesa.

Esta escasa intervención directa del niño nos hace sospechar que su mención y presencia son un mero expediente del que Filóstrato se sirve para demostrar su habilidad *ecfrástica*. Sin embargo, de acuerdo con los principios que alimentan el movimiento cultural de la llamada Segunda Sofística, tanto el muchacho como sus compañeros son una pieza de importancia en el puzzle de la obra⁸. Constituyen una parte esencial de la *paideía* en sentido amplio, que es el alma de este movimiento de recuperación y transmisión de la herencia cultural helena⁹. Son los herederos, sin los que nada tendría sentido.

Por otra parte, esta pseudo-presencia del niño y el coro mudo de amigos, a quien no deja de dirigirse el autor, pero de los que prácticamente no recibe respuesta ni oposición, genera una gradual identificación del lector con el niño, sintiéndose aludido directamente por el autor en cada vocativo y en cada apelación. Paulatinamente y según vamos internándonos en la obra y entre las pinturas que nuestro cicerone se esfuerza en recrear ante nuestros

⁶ *Isias* II, 17: "ἰδοὺ ἐμβεβλήκαμεν· συγχωρεῖς γάρ που; καὶ ὑπὲρ τοῦ παιδὸς ἀποκρίνασθαι· " συγχωρῶ καὶ πλέωμεν." ("Mira, ya estamos embarcados. Estás de acuerdo, ¿no?. Y contesta el muchacho: "Estoy de acuerdo, naveguemos".")

⁷ *Meles* II, 8: "τί οὖν, ὦ παῖ, λαμβάνη μου; τί δ' οὐκ ἔᾶς καὶ τὰ λοιπὰ διεξιέναι τῆς γραφῆς; εἰ βούλει, καὶ τὴν Κριθηίδα διαγράψωμεν, ἐπειδὴ χαίρειν φῆς, ὅταν ἐναύλη αὐτοῖς ὁ λόγος. λεγέσθω τοίνυν." ("¿Por qué, muchacho, me coges? ¿Por qué no me permites exponer el resto de la pintura? Si quieres, describamos también a Criteida, ya que dices que te gusta cuando el discurso se retarda en estas cosas.")

⁸ Vid. el apartado A. Análisis del prólogo de este trabajo sobre la importancia que adquiere en el prólogo el sentido didáctico.

⁹ Vid. D. L. CLARK, *Rhetoric in graeco-Roman Education*, Nueva York 1957; B. COLPI, *Die Paideia des Themsitocles: Ein Beitrag zur Geschichte der Bildung in 4. Jr. n. Chr.*, Frankfurt 1987.

ojos, la distancia espectador/lector se va difuminando. Precisamente la habilidad de Filóstrato consiste en lograr que olvidemos que no podemos ver los cuadros, lograr que nos identifiquemos con el espectador, con el hijo del huésped, o mejor aún, con uno de los muchachos del grupo que no dicen una sola palabra a lo largo del texto, pero que sentimos atender a las palabras del sofista, pues de hecho el juvenil grupo está compuesto por todos los lectores que asistimos, desde este otro lado del texto, al recorrido de la pinacoteca de palabras.

Aparentemente la máxima aspiración de Filóstrato (parangonándose con ello a los artistas plásticos de concepción clásica para los que la mayor virtud es, como hemos visto, lograr en el espectador la confusión entre arte y naturaleza, siendo el primero una perfecta *mimesis* del segundo) consiste en conseguir un *lector que no lea*¹⁰, un lector que sustituya el mundo de la realidad —su mundo— por el de la ilusión artística; que caiga en el artificio de creer que pasea por la pinacoteca y contempla con sus ojos los propios cuadros, y pierda así la consciencia del propio acto de leer, de la compleja acción de lectura implícita en un texto de ficción que supone contrastar dos mundos referenciales: el propuesto por la ficción y el que pertenece a la realidad del propio lector.

No obstante, conociendo las premisas que la Segunda Sofística supone, con su apreciación del artificio literario, del acatamiento de los tópicos de género y la exigencia del conocimiento de la importante herencia cultural griega, es obligado pensar que Filóstrato sí reclama un verdadero lector; un lector que lea y no deje de ser consciente de su lectura y de los niveles de ésta, de la

¹⁰ Al hablar de un *lector que no lee* nos situamos en la perspectiva de ciertos autores de la llamada estética de la recepción, como es el caso de K. STIERLE en su artículo "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?", *Poetica* 7 (1975) 345-387. También del mismo autor, *vid.* "The Reading of Fictional Texts", pp.93-105 en S.R. SULEIMAN - I. CROSMAN (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princenton 1980.

contraposición de dos mundos reverenciales, de la existencia del texto como un elemento disociado de la realidad.

La sofisticación de los hábitos de lectura que se ha alcanzado en la época no sólo permite esta forma tan contemporánea de entender las *Descripciones* —saliendo y entrando de la ilusión propuesta por el autor en el prólogo, identificándose con el espectador de la pintura hasta que ésta se quiebre, sorpresivamente, en los tres concretos momentos mencionados en que el muchacho vuelve a tomar la palabra y se reintegra al lector a su posición inicial, diferenciada de la del muchacho— no sólo permite esta complicidad del autor con su lector, sino que la favorece y casi la exige. De hecho, para una correcta apreciación del juego propuesto por Filóstrato y de su pericia literaria, se requiere del lector una absoluta consciencia de la labor compositiva y sus recursos; esto es, una percepción necesaria de cómo el autor ha inventado, o más bien recreado, la situación de maestro/discípulos, tan cara y esencial para la Segunda Sofística, como marco idóneo para sus prácticas ecfrásticas, que adquieren así la categoría de modelos escolares para los simples alumnos, y de modelos de creación a partir de formas habituales de formación retórica para el lector culto, el *pepaideuménos*.

Ciertamente, el autor parece elaborar sus cuadros con una doble trama: una dirigida al muchacho y sus amigos (de hecho, a cualquier muchacho que se inicie en la formación tradicional), y otra olvidadiza de la ilusión creada en el prólogo de la obra y que parece hablar por sobre las cabezas del joven auditorio, dirigiéndose más allá, en busca de un *pepaideuménos*, cabal juez de su habilidad en el sutil juego del género de la *ἐκφρασις*. Así, el aroma de *paideía* que envuelve cada *ἐκφρασις* permanece aún cuando la figura del muchacho más desdibujada queda. En esos momentos las

apelaciones del autor no se sienten referidas al curioso niño, sino al propio lector, al que tiende Filóstrato su fina red de alusiones mitológicas y literarias, apreciables por un público de mayor formación que la sospechada en un muchacho de corta edad.

La naturaleza del pacto que el autor establece con el lector no consiste verdaderamente en la identificación entre lector y muchacho. Más bien, la propia anécdota del hijo del huésped y sus compañeros sirve de alibí a Filóstrato (una coartada en todo coherente con los principios de recuperación del pasado de esplendor clásico para las nuevas generaciones) para el verdadero placer que persigue compartir con su cómplice lector: revisitar con los ojos del *connaisseur*, no con los del neófito, las historias del mito y sus protagonistas, así como las formas plásticas que el arte helenístico generalizó. La obra se asienta en realidad sobre los pilares de la participación del que ya sabe lo que allí se cuenta y se complace en regresar una y otra vez a lo ya conocido.

En las *Descripciones* el lector se ve obligado recurrentemente a buscar puntos de relación, y la propia estructura de la obra —ciertamente un tanto laxa, únicamente enlazada en sus partes por repeticiones temáticas y de ciertos motivos comunes a la pintura de la época— proyecta al lector hacia la tradición clásica griega en búsqueda de esos elementos de relación. El factor estructurante, la clave que cohesiona y da sentido a esta obra conformada de pequeñas unidades descriptivas independientes es la propia tradición helena, a la que la obra entera no deja nunca de referirse. Al igual que en la restante producción literaria enmarcada en el movimiento cultural de la Segunda Sofística, se entabla un diálogo recurrente con el pasado más prestigioso de la cultura griega en todos sus aspectos. Es obsesivo el interés en establecer vínculos con autores literarios de ese pasado, con su lengua, con su ideario político, con

sus creencias religiosas.

Diríamos que para una correcta recepción del texto que Filóstrato plantea, el lector debe saber mirar al texto y mirar a su través, en una doble operación que le permita comprender las palabras de Filóstrato, la creación del s. III d.C., siempre con el eco de la referencia constante al prestigioso pasado clásico. Y es esa alusión constante la que proporciona una suerte de estructura subliminal a las *Descripciones*.

Sin esa doble percepción, el lector revivirá una curiosa versión del archiconocido mito platónico de la caverna, atendiendo únicamente a sombras y sin ser consciente del objeto que las produce. Todo ese período clásico (hasta Alejandro Magno, para lo eruditos del momento) es el objeto real que proyecta su sombra a través de los siglos, y esa sombra es la producción literaria de los siglos II y III d.C. Quien no entienda el proceso en su complejidad, incluso al leer obras como la que nos ocupa considerada por algunos la fruslería de un erudito con veleidades artísticas, perderá por completo el sentido del hecho cultural que la Segunda Sofística y Filóstrato pretendían recrear.

Vemos, por lo tanto, que sólo en parte podemos considerar que funciona la identidad entre el lector de la obra y el espectador de los cuadros. El autor activa esta identidad o la disuelve, irónicamente, rompiendo o creando la ilusión del paseo por la galería propuesta en el prólogo. Pero todavía ha de indagarse más en la naturaleza de ese lector, pues no es menos lector el lector actual, a pesar de situarse a la distancia de siglos. ¿Cómo responde a ese juego de identificación y distanciamiento, de doble nivel de lectura un lector del siglo XX?

La lejanía histórica que se impone entre un lector de hoy y un texto producido en el s. III d.C. enturbia, necesariamente, el proceso de recepción. Digamos que el tiempo transcurrido y los cambios

históricos constituyen los límites objetivos que amordazan la complicidad necesaria entre lector y autor para no sucumbir a la ilusión del texto de ficción, sino percibirlo en su complejidad de intercambio y diálogo con una herencia cultural y con un ideario de recuperación y revigorización de esa herencia.

Todo está en contra, en consecuencia, de una recepción del texto similar a la que planteamos para un lector coetáneo de Filóstrato. Sin embargo, el lector que hoy en día se acerca a un texto con las características del que nos ocupa por fuerza ha de ser un lector culto, cuando no especializado, que valora la herencia griega de una forma sorprendentemente similar a como podría considerarla un *pepaideuménos* del s. III. Es más, para el lector actual la herencia griega por excelencia se concreta en el mismo *corpus* de autores y textos que la Segunda Sofística reconoce como representantes egregios de tal pasado cultural. Todas estas condiciones acercan de tal manera al lector del s. XX que se interesa por las *Descripciones* de Filóstrato el Viejo, y al lector que el propio Filóstrato en su día probablemente concibió, que la distancia física en tiempo real se ve vencida por la cercanía de perspectiva en su mirada sobre la época más esplendorosa del pasado griego.

La clave de lectura que emplea el lector actual (esto es, con el telón omnipresente del patrimonio clásico) es la misma, o muy similar a la que empleó necesariamente cualquier lector del s. III d.C. La situación histórica, en un guiño del destino, parece repetir a grandes rasgos las circunstancias que rodearon la gestación de las *Descripciones*, en lo que se refiere a la apreciación del pasado heleno. El lector del s. III y el de las postrimerías del s. XX parecen las dos

caras de una misma moneda, ambos “especialistas”¹¹ , ambos educados en la referencia constante al corpus de textos clásicos, ambos gustosos de recrear y regresar a la mitología y el arte de un mundo sin remedio perdido, ambos obligados a inventárselo en parte, ambos doliéndose de nostalgia inconfesa en medio de un momento histórico que mira al pasado en busca de sus señas de identidad perdida. Patéticamente similares ambos lectores y capaces los dos de esa lectura irónica en que el texto de las *Descripciones* se enriquece.

Por otra parte, el lector se encuentra sumido en un tipo distinto de situación cuando no sólo se alienta su identificación con el espectador, sino que se ve empujado aún más allá y penetra, de la mano del cicerone, en la propia acción del cuadro.

Nos referimos a momentos como el que encontramos en la descripción del cuadro en que Dioniso contempla a Ariadna dormida, tras ser abandonada por Teseo¹² , analizado en su momento. Al final de esta ἔκφρασις, tras mencionar cada uno de los puntos de la pintura que le parecen de interés y comentárselos convenientemente al muchacho espectador, nuestro autor-guía cambia sorpresivamente de interlocutor y se dirige, sin anuncio previo, al propio Dioniso representado en el cuadro para exclamar:

“ οἶον, ὦ Διόνυσε, καὶ ὡς ἡδὺ τὸ ἄσθμα. εἰ δὲ
μήλων ἢ βοτρυῶν ἀπόζει, φιλήσας ἐρεῖς¹³.”

¹¹ Esta identificación entre el lector antiguo y el moderno ha de entenderse en un sentido amplio y generoso a l ahora de establecer los paralelismos. Ciertamente lo que conocía el lector del s. II-III d.C. y lo que conoce el actual puede diferir sustancialmente. Son “especialistas” cada uno según la significación que a cada término da su época respectiva.

¹² *Im.* I, 15.

¹³ *Im.* I, 15.3: “¡Cómo y qué dulce es su aliento, Dioniso! Si huele a manzanas o a racimo de uvas, me lo dirás tras besarla.”

No es ésta la única ocasión en que Filóstrato traspasa la frontera aparentemente infranqueable que se alza entre el *lado de aquí* y el *lado de allí* de la pintura. También en medio de las descripciones de los cuadros de Hipólito y Narciso, el autor se dirige directamente hacia los protagonistas del mito, y casi se creería que éstos escuchan sus palabras.

“(...)σὲ μέντοι, μειράκιον, οὐ γραφή τις ἐξηπάτησεν, οὐδὲ χρώμασιν ἢ κηρῷ προστέτηκας, ἀλλ’ ἐκτυπῶσαν σὲ τὸ ὕδωρ, οἷον εἶδες αὐτό, οὐκ οἶσθα οὔτε τὸ τῆς πηγῆς ἐλέγχεις σόφισμα.”¹⁴

“ σὺ δὲ, μειράκιον, σωφροσύνης ἐρῶν ἄδικα μὲν ὑπὸ τῆς μητρὸς ἔπαθες, ἀδικώτερα δὲ ὑπὸ τοῦ πατρός, ὥστε ὠδύρατο καὶ ἡ γραφὴ θρῆνον τινα ποιητικὸν ἐπὶ σοὶ ξυνθεῖσα.”¹⁵

Asimismo, la ἔκφρασις dedicada a Olimpo destaca por elegir Filóstrato al propio Olimpo como único interlocutor de su descripción. A él dirige el autor sus preguntas, le interpela directamente, como si de la pinacoteca hubieran desaparecido los restantes espectadores y, aprovechando la intimidad, Filóstrato no dejase escapar la oportunidad de obtener información de primera mano, esto es, del propio protagonista del cuadro.

“Τίνι αὐλεῖς, Ὀλυμπε; τί δὲ ἔργον μουσικῆς ἐν ἐρημίᾳ; οὐ ποιμήν σοι πάρεστιν, οὐκ αἰπόλος οὐδὲ

¹⁴ *Im.* I, 23: “ Sin embargo a ti, muchacho, ninguna pintura te ha engañado, ni te has disuelto en colores o en cera, sino que el agua te remeda a ti así como la miras, y no te das cuenta del engaño de la fuente”

¹⁵ *Im.* II, 4: “En cuanto a tí, muchacho, amando la templanza has sufrido por culpa de tu madrastra, pero más injustamente por tu padre, de modo que se lamenta incluso la pintura, compuesta a la manera de un treno poético en tu honor.”

Νύμφαις αὐλεῖς, αἵ καλῶς ἄν ὑπωχρήσαντο τῷ αὐλῷ.”¹⁶

Y así sigue, durante toda la descripción del cuadro, intentando que sea el propio Olimpo el que resuelva el enigma de la pintura, pero sin obtener nada de él, pues se mantiene obstinadamente en silencio.

En un cuadro que representa una escena de caza el autor llega a intentar intervenir en la acción que se desarrolla, impidiendo la marcha de los jinetes, y parece insinuar que de hecho ha entablado conversación con los personajes del otro lado del cuadro:

“Μὴ παραθεῖτε ἡμᾶς, ὦ θηρευταί, μηδὲ ἐπικελεύεσθε τοῖς ἵπποις, πρὶν ὑμῶν ἐξιχνεύσωμεν, ὅ τι βούλεσθε καὶ ὅ τι θηρᾶτε. ὑμεῖς μὲν γὰρ ἐπὶ χλούνην σὺν φατε ἵεσθαι.”¹⁷

Filóstrato incluso alienta de forma más directa aún la participación del espectador en el asunto reflejado en la pintura, como ocurre ante un bodegón que tienta con sus apetitosas viandas a quien lo contempla, y en consecuencia el cicerone invita al muchacho a saborear los frutos en sazón, antes de que pierdan su sabor:

“τί οὖν οὐ τὰς δρυπεπεῖς ἀρπάξεις ὦν ἐφ’ ἐτέρου κανοῦ σωρὸς οὗτος; οὐκ οἶσθ’ ὅτι μικρὸν ὕστερον οὐκέθ’ ὁμοίαις ἐντεύξῃ ταύταις, ἀλλὰ γυμναῖς ἤδη τῆς

¹⁶ *Im.* I, 21: “¿Para quién tocas la flauta, Olimpo? ¿Qué fin tiene la música en un lugar desierto?. No hay ningún pastor contigo, ni cabrero ni tocas para las Ninfas, que bellamente danzarían con tu flauta.”

¹⁷ *Im.* I, 28: “No paséis de largo, cazadores, no espoleéis a los caballos, antes de que nosotros sepamos lo que queréis y lo que cazáis. Vosotros decís que vaís en persecución de un jabalí.”

δρόσου;"¹⁸

La descripción de Midas y el sátiro también se inicia con una alusión a la posibilidad de que desde el lado de aquí del cuadro podamos alterar lo que ocurre en el lado de allá, en este caso se trata de evitar que nuestras voces al comentar la pintura despierten al sátiro de su pesado sueño de borrachera:

“Καθεύδει ὁ Σάτυρος, καὶ ὑφειμένη τῇ φωνῇ περὶ αὐτοῦ λέγωμεν, μὴ ἐξεγείρηται καὶ διαλύσῃ τὰ ὁρώμενα.”¹⁹

¿Cómo entender esta intersección de los mundos de uno y otro lado del cuadro?. Es más, ¿acaso no participa también el lector en la ilusión de trasgredir las coordenadas de realidad que le son propias, para poder relacionarse con *el lado de allá* del cuadro?.

Filóstrato se comporta aquí con una extraña modernidad²⁰, inconsciente muy probablemente, pero no por ello inexistente, pues aunque el lector se acerque a sus descripciones con la expectativa de *ver* los cuadros a través de las palabras-ojos del cicerone, éste le suelta de la mano en un momento, le deja sin guía, y le invita a imaginar. Así, las ἐκφράσεις en que se insertan apreciaciones que

¹⁸ *Im.* II, 26: “¿Por qué no coges estos frutos maduros que se amontonan en la otra cesta? ¿No sabes que dentro de poco no las encontrarás tal como ahora, sino ya desnudas de rocío?”

¹⁹ *Im.* I, 22: “El sátiro duerme, en voz baja hablemos de él, no vaya a despertar y destruya la visión.”

²⁰ Quizá convenga recordar las palabras del clásico crítico literario Ch.A. SAINTE-BEUVE, “Les Cinq Derniers Mois de la Vie de Racine”, en *Nouveaux lundis*, París 1879-1886, vol. 10, pp 356-393: “Autrefois, durant la période littéraire régulière, dite classique, on estimait le meilleur poète celui qui avait composé l'oeuvre la plus parfaite, (...) le plus clair, (...) le plus accompli de tout point. (...) Aujourd'hui on veut autre chose. Le plus grand poète pour nous est celui qui, dans ses oeuvres, a donné le plus à imaginer et à rêver à son lecteur, qui l'a le plus excité à poétiser lui-même. Le plus grand poète n'est pas celui qui a le mieux fait: c'est celui qui suggère le plus, celui dont on ne sait pas bien d'abord tout ce qu'il a voulu dire et exprimer, et qui vous laisse beaucoup à désirer, à expliquer, à étudier, beaucoup à achever à votre tour”.

sobrepasan la frontera entre espectador y pintura, adquieren un marcado carácter de *opera aperta*, pues continúan más allá de la última palabra de la descripción, se prolongan más allá del cuadro permitiendo la interrelación de los diversos mundos implicados en estas pequeñas piezas: el del lector, el del espectador y el de las figuras del cuadro.

En la sorpresa que experimenta el lector ante la permeabilidad de lo que consideraba inicialmente, y sin asomo de duda, compartimentos estancos, en esa sorpresa se descubre ya una nueva forma de leer que nos hace conscientes del artificio literario que se nos tiende, y en el que hemos caído: formar parte de la ilusión de recorrer la galería y de llegar a traspasar los límites del cuadro, internándonos en esa otra ilusión que es la de cada pintura, la propuesta por el pintor, asumida, en ocasiones como las que aquí hemos mencionado, por el espectador.

Se requiere en estos casos de un doble espejismo: el de imaginarnos en el interior de una pinacoteca, y el de poder anular las barreras que separan el mundo de lo pintado del mundo de lo real. El *tour de force* consiste, precisamente, en que esa realidad tampoco es real, sino parte del artificio literario propuesto por el autor, y que nosotros asumimos desde el momento en que cruzamos el umbral de la primera descripción, dejando atrás el mundo de referencia positiva del prólogo. A partir de ese instante nada es una referencia segura, y la propia realidad del espectador (que no es tal, sino lector) es una referencia cambiante y ambigua, que puede ceder hacia el interior de lo representado en los cuadros.

Es el lector el que tiene que definir por su cuenta cuáles son en cada preciso instante las *coordenadas de realidad* que le permitan entrar en el juego literario. Y unas veces son las del espectador de la galería, otras las del personaje del mito que respira dentro del

cuadro. Pero siempre ha de regresar en un momento de lucidez, cual Alicia cruzando hacia atrás el espejo, a las del lector con el que ha pactado el autor de las *Descripciones*, puesto que esa *verdadera realidad* es la que le permite comprender la habilidad literaria del autor y el encanto, equívoco y sinuoso, de la obra.

El autor deja libre al lector para interpretar las sugerencias que deja abiertas; para dar fondo y cuerpo a las ventanas y puertas de comunicación que entreabre entre los tres espacios en cuestión (literario/contemplativo/pictórico). Y en esa libertad se insinúa la modernidad de la obra, que no aspira a mostrarse como un todo perfecto en el que cada pieza encaja según la omnisciente previsión del autor, sino que aparecen líneas de fuga que abren el dilema de la identificación de la realidad. ¿Cuál es la realidad vigente en cada momento?. ¿La del cuadro, la de la pinacoteca o la del lector?.

La obra, a partir de este punto de asombro y duda debido al entremezclarse de las tres perspectivas, sigue en el propio lector, que ha de reflexionar un instante para apresar los movimientos del juego propuestos por el autor, todas las interrelaciones implícitas en las palabras “¡Cómo y qué dulce es su aliento, Dioniso! Si huele a manzanas o a racimo de uvas, me lo dirás tras besarla.” Sin duda, el reconocimiento de la habilidad que se pone en las *Descripciones* requiere de la participación del lector; que sea él el que vaya un paso más allá de la invitación del autor que le señala hacia el interior del cuadro atravesando todas las realidades y todas las perspectivas propuestas y asumidas, una tras otra, y haga después el camino de regreso sobre sus propias huellas hasta el punto de partida: la única *realidad real* de estar leyendo, de ser todo una lectura.

II. D. Relaciones intertextuales.

Como ya en alguna ocasión hemos tenido oportunidad de mencionar, la herencia del pasado más prestigioso de la historia griega, los grandes momentos de su cultura, son la llave que abre cada obra literaria producida en la época a la que Filóstrato el Viejo pertenece. Se trata de una época sólo comprensible por la omnipresente conciencia de su propia tradición cultural, conciencia de la que el movimiento de la Segunda Sofística concreta y canaliza las expresiones más determinantes. Y es conforme a este rasgo tan señalado del momento que ha de entenderse la intertextualidad, la parodia, la cita que hallamos por doquier en la producción literaria de Filóstrato y de sus contemporáneos.

Esta idiosincrasia de la literatura y, en general, de la mentalidad de la época, tiende a remontarse a un pasado de mayor prestigio en busca de justificaciones y normas que anclen su momento presente, y, en el caso de la literatura, en busca de autores y obras consagradas con las que formar una red de estrechas correspondencias que doten de sentido y trascendencia a todo, o al menos permita a la obra contemporánea crecer al abrigo de una tradición venerable. La consecuencia directa de ello es la aparición de un tipo de obra con un carácter singularmente distinto al que estamos acostumbrados a encontrar en la literatura clásica griega: no se trata de una obra cerrada sobre sí misma. Lo que encontramos, por el contrario, es una obra con forma abierta, ya que las citas y las alusiones a otros textos, a una serie de obras que discurren paralelas, invitan al lector a una interacción con el texto.

El lector se ve obligado —y responde a ello gustosamente, pues es parte del encanto de la lectura— a acudir, aunque sólo sea de memoria, a otros textos anteriormente leídos para apreciar el

justo valor del texto que ante sus ojos coloca. Al tiempo que se lee el texto de las *Imagines*, en este caso concreto, se abre una *literatura paralela* que dirige al lector hacia otras lecturas, hacia otros textos, y en ese proceso la participación del lector es imprescindible, lo mismo que en el caso del espectador era necesaria su complicidad para *interactuar* con lo representado en el cuadro. De hecho, encontramos dos niveles de *interactuación* en las *Imagines*: el del espectador, que ha de saltarse las barreras impuestas entre la realidad del cuadro y la realidad del que contempla el cuadro, para poder así apreciar lo que hay más allá —a lo que es continuamente invitado por su cicerone— ; y el del lector, al que, a través de las citas y alusiones de otros textos, se le propone implícitamente traer a la memoria otros textos, reabrir otras lecturas y otros mundos. Sólo que esta aparentemente dualidad de interacciones se resuelve definitivamente en una única interacción: la del lector con el texto, la de la intertextualidad, pues la ilusión pactada inicialmente en el prólogo, la de encontrarnos ante pinturas, nos ha hecho olvidar que sólo hablamos de lecturas, lectores y textos.

La existencia de este doble nivel de lectura al que nos referimos, el del cuerpo principal de la obra y el de las citas y alusiones a otros textos literarios, se entiende no sólo por ser ésta una época que incluso podríamos considerar en sí misma *intertextual*, por ese afán que de continuo encontramos por comentarios que entrelacen unas obras con otras —herencia de una erudición de raíz antigua en la cultura griega que se remonta a los primeros estudios filológicos de la época helenística, pero todavía más atrás—, sino también por tratarse de un época en que predomina significativamente lo simbólico, lo alegórico. Ciertamente, el lector (y también el espectador de pinturas) del momento está habituado, casi

diríamos entrenado, para buscar otros sentidos de los meramente aparentes. Ha adquirido una extraña habilidad, a través de numerosas lecturas, que le convierte en un ser avezado en el rastreo de signos que le proporcionen información sobre lo real, que siempre es otro de lo aparente, que siempre se oculta y se escapa a la primera comprensión. No es casualidad que esta época sienta una especial fascinación por la literatura de lo maravilloso, de los hechos sorprendentes e increíbles, así como por maravillosos viajes hacia rumbos lejanos e ignotos.

Como vemos, el *αἰνigma* que propone Filóstrato con sus cuadros es doble: descubrir lo representado y rememorar, allí donde los haya, los autores emboscados tras las citas. El divertimento que constituye el conjunto de las *Imagines* vendría a ser una parodia, en el sentido antiguo del término¹. Es decir, se aplicarían o se traerían asuntos de la gran literatura y de la mitología a una obra menor, como son estas breves piezas retóricas inspiradas por las obras de arte expuestas en una pinacoteca napolitana.

La parodia, en este sentido, es un recurso abundante en la literatura del momento, aunque rastreable, con esta denominación u otra, e incluso sin denominación alguna, a lo largo y ancho de toda la literatura antigua. Pero no hay que olvidar que en la etapa del s. II-III d.C. nos encontramos en un momento culminante de la circulación de textos escritos entre un público diverso en cuanto a clase social, formación e intereses se refiere, situación que todavía favorece más

¹ Sobre el término griego *παρωδία* y la controversia de sus y acepciones, vid. F. W. HOUSEHOLDER, "ΠΑΡΩΔΙΑ", *CPh* 39 (1944) 1-9, y H. KOLLER, "Die Parodie", *Glotta* 35 (1956) 127-32. Sobre las definiciones del término *parodia* y su aplicación en la Antigüedad, así como la diferencia entre términos no siempre utilizados sin contradicciones o ambigüedades como son *parodia*, *pastiche*, *caricatura* etc., vid. A. BELTRAMETTI, "La Parodia Letteraria", pp. 275-302 en G. CAMBIANO, L. CANFORA y D. LANZA (eds.), *Lo Spazio letterario della Grecia Antica*, Roma 1994, vol. I, tomo III. También es de gran interés el artículo de L. HUTCHEON, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique* 46 (1981) 140-55, y la obra de W. KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich 1977.

ese carácter intertextual de la obra en el seno de una sociedad profundamente literaturizada, siempre, claro está, dentro de los márgenes que esto era posible en una época previa a la invención de la imprenta. Algunos autores², incluso, sostienen que el movimiento de rearme cultural que la Segunda Sofística supuso se encuentra estrechamente ligada al significativo desarrollo de la industria del libro en dicha época, pues la profundización en el pasado griego frente a la realidad de la Roma imperial que desencadenó, tuvo como consecuencia una gran reacción de oferta y demanda de textos escritos como vehículo de esa revitalización cultural.

La intertextualidad, en cualquiera de sus variadas formas, es mucho más antigua, como puede comprenderse, que la reflexión sobre este recurso literario. En Platón encontramos claros ejemplos de cita en una obra no teórica, con especificación suficiente de la fuente (sobre todo Homero y los líricos). La comedia antigua, asimismo, constituye uno de los ejemplos más sugerentes de intertextualidad, por su forma de referirse constantemente a obras trágicas, transformándolas y, en cierto sentido, adulterando su contenido.

Forzosamente, en un mundo que desconoce la producción de libros a gran escala como el mundo arcaico y clásico, se cita de memoria con lo que el concepto de cita textual es extraordinariamente elástico. Hay que esperar la llegada de la época helenística con todo su trabajo filológico y su *acribía* erudita, para que la práctica la cita se aproxime a lo que hoy en día entendemos por tal, pues no hay que olvidar que en este momento la circulación

² Es el caso de G. CAVALLLO, "Discorsi sul libro", pp. 613-647 en G. CAMBIANO, L. CANFORA y D. LANZA (eds.), *Lo Spazio letterario della Grecia Antica*, Roma 1994, vol. I, tomo III. Vid. también de G. CAVALLLO, "Libro e cultura scritta" en *Storia di Roma*, IV. *Caratteri e morfologie*, Turín 1989, pp. 693-734; —, "Gli ussi della cultura scritta nel mondo romano" en G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.) *Princeps urbinum. Cultura e vita sociale dell' Italia romana*, Milán 1991.

de textos alcanza un nivel nunca antes conocido en el mundo antiguo. Pero es en la época imperial cuando la referencia a otros textos literarios, en especial la cita, se hace una práctica recurrente y común, una vez que queda totalmente asentado como principio de formación escolástica el uso de la μίμησις .

Con la aparición paulatinamente mayor de obras teóricas sobre cuestiones lingüísticas y de retórica, también las diversas expresiones de intertextualidad atraen la mirada de los técnicos en el asunto. Especialmente se centra su interés en la cita de unos textos dentro de otros, y las consecuencias que para el estilo de un autor se derivan de su empleo.

De entre los muchos rétores que publican obras sobre el estilo y los recursos estilísticos, nos interesan especialmente dos: Demetrio y Hermógenes, el segundo sobre todo por tratarse de un rétor de la Segunda Sofística y, por lo tanto, poder proporcionarnos la teoría adecuada para comprender el sentido y la forma de la intertextualidad en un contemporáneo suyo como es Filóstrato.

La preocupación principal de estos rétores radica en la inclusión de citas en verso dentro de obras en prosa³. Así, Hermógenes⁴ diferencia, en función de este criterio, dos tipos de cita: la κόλλησις y la παρωδία. En el primer caso nos encontraríamos con la integración del verso en el texto receptor en prosa conservando su estructura métrica, mientras que en la παρωδία el verso habría sido modificado, ampliado y parafraseado según los

³ No hay que olvidar que una de las grandes novedades de los siglos II-III d.C. —algunos hablan incluso de revolución literaria— consiste en que la prosa no se considera primordialmente la forma de los escritos pedagógicos, sino que adquiere plenamente el carácter de vehículo de toda creación literaria. Así se explica el que los rétores de la Segunda Sofística consideren el λόγος ἐπιδεικτικός como la expresión apropiada para toda forma literaria. Vid. B.P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II et III siècles après J.-C.*, París 1971, pp.231-2

⁴ *Meth.*, 30. La autoría de esta obra es, con todo, discutida.

intereses del autor que se sirve de la cita⁵. En otro de sus tratados de retórica⁶, asimismo, menciona la cita poética como uno de los elementos esenciales para dotar de gracia la expresión de un escritor⁷, pero insiste en todo momento en la necesidad de que el verso se introduzca en la prosa de tal manera que no cree disonancias, esto es, que la alternancia de prosa y verso no resulte desagradable al oído del lector.

Por su parte, Demetrio se ocupa de diferenciar la manera en que una cita ha de intercalarse en otro texto dependiendo de si se trata de un estilo elevado (μεγαλοπρεπές)⁸, en el que la cita no debe consistir en una mera trasposición de versos, o bien de un estilo elegante pero sin la solemnidad del anterior (γλαφυρός)⁹, caso éste en el que Demetrio afirma que la inclusión de los versos de otro autor contribuye a la elegancia de la expresión.

De hecho el último caso que Demetrio expone resulta un tanto ambiguo, pues, si bien es cierto que menciona la inclusión de versos dentro de otro texto como un rasgo propio del estilo γλαφυρός, el ejemplo que propone es de Aristófanes, por lo que no sería comparable a los otros ejemplos en los que encontramos citas en verso dentro de obras en prosa. Concretamente Demetrio afirma en el lugar que nos ocupa: "Καὶ ἀπὸ στίχου δὲ ἀλλοτρίου γίνεται χάρις¹⁰" (a continuación introduce el ejemplo tomado de Aristófanes). Sin duda, aquí Demetrio menciona concretamente στίχος (verso), por lo que entendemos que se refiere a una estructura métrica. Así en el ejemplo aparece un verso homérico

⁵ A. BELTRAMETTI, "Mimesi parodica e parodia della mimesi", pp. 211-25 en D. LANZA-O. LONGO (eds.), *Il meraviglioso e il verosimile*, Florencia 1989.

⁶ *Id.*, 4.

⁷ Concretamente Hermógenes se refiere con el término γλυκύτης a este tipo expresión caracterizado por su encanto y elegancia.

⁸ *Eloc.* 2, 112-113

⁹ *Eloc.* 3, 150.

¹⁰ *Eloc.* 3, 150: "También con [la cita] del verso de otro autor se crea un estilo con encanto".

empleado por Aristófanes, aunque adaptado al contexto que al cómico le interesa¹¹. Pero al tratarse de un verso citado dentro de otra obra en verso, no nos resulta esclarecedor el ejemplo, pues no sabemos si realmente lo que Demetrio indica es que en el estilo no tan solemne como es el γλαφυρός se acepta la coexistencia de verso y prosa, o bien aquí nuestro autor habla de στίχος por referirse a dos obras en verso, adelantándose al ejemplo que va a citar, pero sin que con ello quisiera decir que la inclusión de una cita en verso dentro de una obra en prosa sea un recurso propio de un estilo elegante aunque no solemne.

Sea como fuere, la idea común a la teoría estilística del momento, y que está en el origen de las afirmaciones tanto de Hermógenes como de Demetrio, es que la introducción del verso dentro de una obra en prosa rompe la unidad estilística requerida en toda creación literaria que se precie y que aspire a un estilo cuidado. Esa sensación de ruptura de la coherencia formal de la obra, a la que los antiguos eran muy sensibles, contraviene la separación que encontramos en época clásica entre prosa y verso, que relaciona la prosa con el ámbito de lo real y el verso con la esfera de lo no real, en un sistema dual de oposición¹². Así, la producción literaria marcada por un contundente rasgo contestatario hace un uso abundante del *prosimetrum*¹³, como es el caso de los diálogos menipeos y también de algunos diálogos de Luciano¹⁴ de fuerte sabor

¹¹ *Nub.* 401 y *Od.* III, 278. Sólo se conserva inalterado en la cita de Aristóteles el final del verso homérico.

¹² *Vid.* M. FUSILLO, "Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco", *Materiali e Discussioni* 25 (1990) 27-48.

¹³ Sobre este asunto *vid.* D. BARTONKOVA, "Prosimetrum, the Mixed Style", in *Ancient Literature*, *Eirene* 14 (1976) 65-92.

¹⁴ Sobre el uso de la cita y la parodia en Luciano, *vid.* J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, París 1958, pp 382-404; F.W. HOUSEHOLDER, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, Nueva York 1941.

paródico¹⁵ .

Una vez expuestos los principios teóricos que enmarcan este proceso intertextual que es la cita, centrémonos en Filóstrato y en cómo se sirve él mismo de este recurso estilístico, e intentemos dilucidar si se mantiene fiel a las líneas básicas trazadas por los teóricos.

Al leer las *Imagines* se produce una sensación que resulta paradójica a la hora de cotejarla con los datos objetivos. Ciertamente, la impresión que recibimos en una primera lectura detallada de las piezas de ἔκφρασις está llena de ecos de otros textos que resuenan aquí y allá. Sin embargo, a la hora de constatar de forma precisa el número de estas citas e intentar demarcar el pasaje que sirve de modelo, nos damos cuenta que la labor es más escurridiza de lo considerado inicialmente. Ciertamente, las citas exactas son muy pocas en cantidad, y en cuanto a la extensión del pasaje citado literalmente, éste suele reducirse a un epíteto o, como mucho, a la construcción de nombre+adjetivo. No obstante, la sensación inicial no estaba errada, pues es cierto que la lectura de las descripciones se asemeja a sacar agua de un pozo, trayendo de prima en cada alzada un par de textos paralelos en el fondo del cubo.

La presencia de otros textos —la omnipresencia, nos atreveríamos a decir— se manifiesta más bien a través de la alusión, de la evocación de las notas generales de un pasaje, jugando con imágenes que recuerdan otras imágenes, pero sin utilizar nunca ni la estructura métrica, ni en muchos casos las palabras exactas, aunque

¹⁵ Tampoco es casual, como indica Fusillo en el artículo anteriormente citado, que dentro del género de la novela sea el *Satiricón* de Petronio y la novela de Alejandro los que se destacan por su uso alternado de prosa y verso, obras que se encuentran considerablemente alejadas de los principios auspiciados por la Segunda Sofística.

nuestro autor siempre deja algunas referencias indudables que nos permitan orientarnos entre la selva de textos.

Filóstrato se muestra, en lo que a las citas se refiere, muy hábil a la hora de poner en práctica las teorías a las que anteriormente nos referíamos. No sólo renuncia de plano a la prosimetría, sino que incluso introduce variaciones curiosas que nos dan idea de cómo se sirve de esquemas literarios adaptándolos a nuevos contextos. Veamos algunos ejemplos que nos proporcionarán una visión más precisa de su forma de proceder.

Un caso significativo a este respecto lo encontramos en la *ἐκφρασις* de la pintura en la que Poseidón aparece ante la joven Amímone, hija de Dánao, cautivado por su hermosura¹⁶. Como apoyo de la descripción Filóstrato utiliza la referencia a dos pasajes homéricos que están relacionados con el tema del cuadro sólo tangencialmente. La primera imagen que quiere situar ante nuestros ojos es la del poderoso Poseidón en su carro, epifanía que llenará de estupor a la desapercibida Amímone. Para ello evoca nuestro autor el pasaje de la *Ilíada*¹⁷ en el que el dios acude desde Egas en ayuda de los aqueos. Como puede verse, el contexto no puede ser más distinto: una escena de amor frente a otra bélica. Lo único que las une es una similar presentación de la figura de Poseidón conduciendo su carro con ímpetu, e incluso en este punto hay divergencias entre ambos episodios —como muy bien hace notar el propio Filóstrato en su *ἐκφρασις*—, pues mientras en el caso homérico los caballos que conforman el tiro del dios poseen características que les asemejan a los terrestres (con herraduras de bronce, aunque se les describa en pleno veloz vuelo), en la pieza filostratea, en cambio, lo que conduce Poseidón son hipocampos duchos en arte de desplazarse por el

¹⁶ *Im.* I, 8

¹⁷ *Il.* XIII, 17-31.

agua. También el talante del propio dios ofrece significativas variantes entre una y otra versión, pues en la *Ilíada* se dirige indignado hacia las tropas aqueas, mientras que en el episodio de la hermosa Amímone se muestra feliz y apasionado, como corresponde a la amorosa empresa.

Al final de la descripción vuelve a evocar Filóstrato otro pasaje homérico, en esta ocasión perteneciente a la *Odisea*¹⁸, en la que se alude también a una escena erótica del mismo dios pero con otra mortal, Tiro, Allí Poseidón suplanta al dios fluvial Enipeo, del que estaba enamorada Tiro, y sólo después de unirse a ella le revela su verdadera identidad. Lo que comparten los dos episodios es el contexto amoroso y el detalle de la ola purpúrea con la que el dios oculta de ojos indiscretos las intimidades del encuentro.

Vemos, por lo tanto, como Filóstrato evoca repetidamente motivos y episodios enteros de la obra homérica, sin necesidad de recurrir a citas textuales, aunque sí menciona en la mayoría de las ocasiones su fuente, en este caso concreto de la descripción de la pintura de Amímone mediante la mención de Homero y proporcionando los suficientes datos para localizar sin excesiva dificultad el pasaje que sirve de modelo¹⁹. El episodio traído a colación no necesita guardar, como observamos, una correspondencia plena con el contexto y la escena tratada en la *ἐκφρασις*. Filóstrato se conduce con notable libertad al hacer uso de sus fondos literarios, introduciendo variantes y modificaciones que le convierten en un seguidor no servil de esas obras consagradas, moviéndose entre ellas como en una heredad propia de la que puede tomar o desdeñar lo que le parezca, sin demasiados escrúpulos a la

¹⁸ *Od.* XI, 243.

¹⁹ El inicio de la *ἐκφρασις* es como sigue: "Πεζεύοντι τὴν θάλασσαν τῷ Ποσειδῶνι ἐντετύχηκας οἶμαι παρ' Ὀμήρῳ, ὅτε κατὰ τοὺς Ἀχαιοὺς ἀπὸ Αἰγῶν." ("Creo que leyendo a Homero encuentras a Poseidón recorriendo el mar, cuando marcha desde Egea hacia los aqueos")

hora de utilizar el material que se le ofrece. El principio de la μίμησις en los mejores autores de los siglos II-III d.C. no da paso a una admiración inmovilista hacia los modelos consagrados, sino que establece con ellos un diálogo creativo que sabe utilizar la alusión y la cita como enlace consciente con el pasado cultural pero, al mismo tiempo, como recurso de una nueva manera de hacer literatura.

En otras ocasiones, y con bastante frecuencia, Filóstrato utiliza el mismo recurso que ya hemos encontrado en la ἔκφρασις de Amímone: mentar al propio autor literario sobre cuya obra versa la cita. Puede parecer extremado considerar la sola presencia del nombre del autor como una forma de intertextualidad, claro que en el caso de la descripción de Amímone el detalle del nombre de Homero se acompañaba de referencias claras a pasajes de sus obras, con lo que no queda duda de la función metaliteraria que este recurso cumple, y así ocurre en los otros ejemplos en que el nombre de un autor se apoya en otras referencias, más o menos concretas, a algún episodio de su obra.

El nombre tiene la capacidad de representar la obra ausente, pero la obra en un sentido laxo necesariamente, como si se tratase de la quintaesencia del autor, de su estilo y carácter, de la temática por él preferida. Y, en verdad, la mera mención del nombre del autor tiene esa fuerza de conjurar en la mente del lector todos esos otros textos sin concretar, pero que no por ello dejan de flotar en la lectura. Esta suerte de σφραγίς despierta el sentido de relación del lector entre los diversos textos que conforman su *capital literario*, si es que en algún momento se adormeció, marcando las piezas claves del puzzle que son las *Images* en su conjunto.

La descripción con la que Filóstrato inicia el segundo libro de ἔκφράσεις nos proporciona un esclarecedor y hermoso ejemplo de

cómo el nombre del autor, acompañado de muy pocas referencias más a su obra, posee la fuerza suficiente para convertir una descripción pictórica en casi la ilustración a un texto, o, mejor dicho, si no a un texto concreto, sí al mundo propio y particular de un autor.

Se trata de la escena de un coro de muchachas que entonan un himno a Afrodita ante la propia estatua de la diosa situada en un bosque de mirtos²⁰. Claro está que el autor que sirve como modelo en esta ocasión no podía ser otro que la lesbiana Safo. Pero Filóstrato sabe muy diestramente evocar la poesía de la autora antes de ni tan siquiera mencionar su nombre, gracias a la recreación del lugar en que se entona el himno, a la detallada descripción de la maestra del coro —sin podernos resistir a reconocer en ella a la propia Safo, aunque nada diga el autor en este sentido—, y de la estatua de la diosa. El himno a Afrodita que el coro de muchachas entona nos lleva de inmediato al himno de Safo en honor de la misma diosa, pero no hay cita alguna en el primer largo párrafo de la *ἐκφρασις* que justifique esa interrelación. Hay que esperar al inicio del segundo párrafo para que mencione por primera vez el nombre de la poetisa:

“βούλει λόγου τι ἐπλείβωμεν τῷ βωμῷ; λιβανωτοῦ
γὰρ ἱκανῶς ἔχει καὶ κασίης καὶ σμύρνης, δοκεῖ δέ μοι
καὶ Σαπφοῦς τι ἀναπνεῖν.”²¹

El nombre de Safo aparece, por lo tanto, en solitario, sin anteceder a ninguna cita, aunque toda la descripción rezuma su fragancia, como bien apunta con falsa ingenuidad nuestro autor.

Posteriormente vuelve a repetirse el nombre de la poetisa, en esta nueva ocasión junto a la mención de un adjetivo tomado de

²⁰ *Im.* II, 1.

²¹ “¿Quieres que sobre el altar hagamos una libación de palabras? Pues hay suficiente incienso, y canela, y mirra; me parece incluso respirar la fragancia de Safo”

su obra, adjetivo que emplea Filóstrato para reflejar las voces de la muchachas que forman el coro:

“(...) ἐλικώπιδες καὶ καλλιπάρηοι καὶ μελίφωνοι,
Σαπφοῦς τοῦτο δὴ τὸ ἡδὺ πρόσφθεγμα.”²²

Aquí, junto al nombre de la autora encontramos el otro recurso de referencia a un texto que, junto con la alusión general, más abunda en las *Images*: el epíteto tomado en préstamo. Vemos que, si bien es cierto que la pintura descrita nos sitúa inmediatamente en el ambiente tan bellamente cantado por Safo, nada de la pintura nos hace pensar que, efectivamente, se haya querido ilustrar en ella el círculo concreto de la poetisa localizado en Lesbos y a ella misma como maestra de coro, pues himnos a Afrodita cantados por coros de muchachas en medio de un bosquecillo de mirtos y ante la estatua de la diosa ha debido de haber cientos, se nos hayan conservado o no, y, por lo tanto, cientos de posibilidades distintas a las que esta pintura quiera referirse o sobre las que se haya inspirado. Es la perspectiva que Filóstrato nos hace tomar sobre lo descrito la que nos lleva a relacionarlo indefectiblemente con Safo, su coro y su himno, y esto, mediante el sencillo recurso de mencionar dos veces el nombre de la poetisa y un adjetivo utilizado por ella.

Con estos modestos instrumentos Filóstrato ha conseguido convertir una pintura que, posiblemente, nada tenía que ver con la interpretación que nuestro autor le da, en la referencia visual indiscutible al himno de Afrodita de Safo. Condiciona nuestra interpretación señalando el referente literario a través del cual hemos de leer/mirar el cuadro, situándolo al fondo de la ἔκφρασις a modo

²² “(...) los ojos vivaces, de hermosas mejillas, con voces de miel, para usar la dulce expresión de Safo”

del azogue en un espejo, sin el que nada se reflejaría, sin el que nada de la pintura tendría sentido para nosotros.

Hemos ya mencionado cómo Filóstrato emplea un adjetivo propio de Safo en su descripción. Sin embargo, la cita en esta ocasión no es del todo exacta, pues la forma empleada por Safo no es μελίφωνοι, sino μελλιχοφώναις²³. ¿Se trata de una alteración consciente o bien hemos de pensar en la consecuencia de una cita de memoria?.

Una alteración similar la encontramos en la descripción de la pintura que tiene por tema la muerte de Meneceo, el hijo de Creonte, en una versión distinta a la que nos ofrece Eurípides, ya que en esta ocasión el joven no perece ante los muros de la ciudad, sino en la guarida del dragón. Dice Filóstrato de Meneceo en una minuciosa descripción de su aspecto físico:

“ (...) οἶον τὸ τῶν μελιχρόων ἄνθος, οὓς ἐπαινεῖ ὁ τοῦ Ἀρίστωνος.”²⁴

De nuevo la forma del adjetivo no coincide plenamente con la que encontramos en Platón²⁵, que es μελίχλωρος y no μελίχροος. En opinión de algunos estudiosos²⁶ la fuente intermediaria de la que se serviría Filóstrato, causante de la variación formal del adjetivo, sería Plutarco²⁷. Tendríamos aquí, por lo tanto, y de acuerdo con esta opinión, la cita de un vocablo de un autor *confeso* a través de otro que se ha omitido, pero al que delata la forma del propio vocablo

²³ fr. 185 LP

²⁴ *Im.* I, 4: “...[su piel] cual la flor de los muchachos del color de la miel, a quienes alaba el hijo de Aristón”

²⁵ *R.* 474 c

²⁶ *Vid.* G. SCHILARDI, *Filostrato. Immagini*, Roma 1997, p. 231

²⁷ *Mor.* 56 D

que no es del todo fiel al original al que se alude.

Estas variaciones pueden deberse, como ya hemos mencionado anteriormente, a que nuestro autor cita de memoria sin molestarse en ir a comprobar sobre el original la cita exacta. Sin embargo, también podríamos relacionar estas mínimas alteraciones con un principio teórico que encontramos en Hermógenes acerca de cómo han de introducirse las citas de textos paralelos en el cuerpo central de una obra. Cabría, asimismo, poner en conexión este proceder con las distintas modificaciones sobre el original que encontramos en la aplicación de citas no textuales, en la alusión a pasajes de otras obras que, como en el caso de Amímone, no corresponden exactamente con el episodio al que se aplican, ya sea por variación de personajes o por el tono del contexto. Volvamos por un momento a un pasaje ya citado de Demetrio²⁸, en el que trata la manera más apropiada para mencionar un autor dentro de la obra de otro, afirmando que no han de transferirse meramente los versos sin mayor transformación. Siguiendo en el desarrollo de esta idea Demetrio propone el ejemplo de Tucídides²⁹ recurriendo a una cita de Homero³⁰. Alaba nuestro rétor en el historiador la forma en que se apropia de la expresión homérica, adaptándola a sus intereses y dándole así un nuevo enfoque. Las palabras exactas de Demetrio son:

“Θουκυδίδης μέντοι κᾶν λάβῃ παρὰ ποιητοῦ τι,
ἰδίως αὐτῷ χρώμενος ἴδιον τὸ ληφθὲν ποιεῖ.”³¹

En consonancia con estas palabras de un teórico del tema, podríamos considerar que estas modificaciones que observamos en

²⁸ *Eloc.* 2,113.

²⁹ *IV*, 64.

³⁰ *Od.* XIX, 172.

³¹ “Tucídides, sin embargo, si toma algo de un poeta, empleándolo a su manera convierte en propio lo tomado en préstamo.”

las citas de Filóstrato realmente corresponden a una voluntad de estilo, que son en realidad intencionadas y han de entenderse como el modo de apropiarse de las palabras de otro autor haciéndolas suyas, digiriéndolas casi, para crear una nueva expresión que participe de las obras anteriores y consagradas, pero dándoles un uso distinto, con un enfoque propio. Estas variaciones, en resumen, podrían considerarse la expresión concreta de la apropiación de ese patrimonio cultural omnipresente al que no cesamos de referirnos y que se respira en el aire en cuanto abrimos cualquier obra del período de la segunda Sofística. Esa manera de citar libremente, esa alusión desenvuelta con respecto al original, no son nunca índice del desconocimiento de la fuente, sino más bien del grado de apropiación del original al que se ha llegado, la forma más madura de *mímesis*³².

El carácter marcadamente intertextual de las *Imagines*, como fiel reflejo de la literatura que se hace en la época, no sólo se manifiesta en la presencia recurrente de citas más o menos textuales o de ecos de episodios de otras obras y otros autores, ya hemos visto cómo la mera presencia de los nombres de autores constituye un recurso de intertextualidad. En consonancia con esto último hemos de considerar las ἐκφράσεις dedicadas a asuntos puramente literarios que casi pasan a formar parte de un paisaje mitológico, a la misma altura que las ἐκφράσεις dedicadas a héroes o dioses. Es el caso de la pieza ecfrástica dedicada a Píndaro³³, y la que tiene como tema las Fábulas y Esopo³⁴.

32 Vid. M. McKEON, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Modern Philology* 34 (1936) 1-35.

33 Im. II, 13. Vid. del presente trabajo el apartado II. B. Análisis pormenorizado de ekphrásēis de cuadros míticos concretos descritos en las *Imagines*: B. I. 3. El nacimiento de Píndaro, donde se analiza pormenorizadamente esta ἐκφράσις.

34 Im. I, 3.

El segundo de estos casos nos interesa especialmente por la originalidad con que Filóstrato organiza la ἔκφρασις, en la que se diferencian claramente dos partes. En la primera de ellas se hace una rápida introducción del tema que ha escogido el pintor para su cuadro, seguido de una breve historia de la fábula con la mención de otros autores que además de Esopo hayan cultivado esta forma literaria. Se mencionan los nombres de Homero, Hesíodo y Arquíloco, haciéndose eco de la tradición que los relaciona con los primeros tiempos de la fábula, por encontrar en su obra episodios relacionados con ella³⁵. Ya esta primera parte que nos reenvía a estos otros autores a través de su sola mención constituye un ejemplo metaliterario. Sin embargo las referencias o otros textos literarios no se limitan en esta ocasión a los nombres de otros autores, sino que van más allá, adoptando una forma original y fresca con la que Filóstrato consigue que la literatura hable de literatura. Nos referimos a la manera en que nuestro autor condiciona nuestra interpretación de lo descrito, entroncándolo con la comedia y la tragedia.

La imagen central del cuadro descrito presenta a las Fábulas atándole a Esopo bandas en su cabeza y coronándolo de olivo, mientras que los protagonistas de sus obras, mezclados con personas, están ante él. Veamos en qué términos describe ese grupo de personajes propios de la fábula que contemplan a su creador mientras es coronado y honrado:

“ φιλοσοφεῖ δὲ ἡ γραφὴ καὶ τὰ τῶν Μύθων
σώματα. θηρία γὰρ συμβάλλουσα ἀνθρώποις περιίστησι
χορὸν τῷ Αἰσώπῳ ἀπὸ τῆς ἐκείνου σκηνῆς
συμπλάσασσα, κορυφαία δὲ τοῦ χοροῦ ἡ ἀλώπηξ

³⁵ Así para Homero, *Od.* IV, 335-340; en Hesíodo, *Op.* 202-212; y Arquíloco, fr. 24 y 166 T.

γέγραπται· χρῆται γὰρ αὐτῇ ὁ Αἴσωπος διακόνῳ τῶν
πλείστων ὑποθέσεων, ὥσπερ ἡ κωμῳδία τῷ Δάῳ.”³⁶

La reunión de los personajes de las fábulas que en la pintura han sido colocados ante Esopo, como testigos de su coronación, tendrían, muy probablemente, la finalidad de servir como clave de interpretación del cuadro, pudiéndose así deducir que el hombre representado no es otro que Esopo. Lo que ya nos parece asunto de la cosecha de nuestro autor es el interpretar esta reunión a la manera de un coro cómico, del que el puesto de corifeo lo ocupa la zorra. La imagen le sirve a Filóstrato para introducir otra referencia literaria: la del mundo y representación de la comedia. El parangón le permite traer a colación un personaje cómico tan habitual como el de Davo, equiparándolo a la zorra de las fábulas. Este personaje de la comedia es propio de las obras de Menandro³⁷, retomado posteriormente por Terencio³⁸, con lo que, a través de este sólo nombre, Filóstrato nos reenvía a otros dos textos.

Los recursos utilizados no se limitan, como vemos, a la mención de los nombres de autores literarios, sino que también se recurre a los propios personajes de las obras para dotar a la lectura de la pieza ecfrástica de un fondo literario más tupido y rico. De nuevo son asuntos literarios, autores o personajes, los que permiten una aprehensión de la imagen. La referencia a otros textos son el camino y el instrumento que facilitan una adecuada percepción de lo descrito, si no de lo perteneciente a la pintura, sí de lo que forma parte de la pieza que Filóstrato crea a partir de esas imágenes y que

³⁶ “ La pintura representa con habilidad también los personajes de las fábulas. Mezclando animales con personas, coloca un coro alrededor de Esopo formándolo a partir de la propia obra de éste, y de corifeo del coro está representada la zorra, pues Esopo la utiliza como sirviente de la mayoría de sus argumentos, como la comedia hace con Davo.”

³⁷ *Georg.* , 32.

³⁸ En las comedias *Andria* y *Phormio*.

reciben con sus palabras una codificación plenamente literaria.

Vemos, por lo tanto, que Filóstrato suele dejar claras las fuentes de las que nace la alusión o la cita refiriéndose al autor directamente por su nombre, o mediante una fórmula que haga fácil su identificación, como en el caso anteriormente citado en que se refiere a Platón mencionando el nombre de su padre. No obstante, una mirada atenta al cuerpo de las *Imagines* permite descubrir la presencia de otros autores que no se explicitan, y quedan velados, corriéndose incluso el riesgo de pasar sobre ellos sin percatarnos. Claro está que no podemos considerar estos casos como citas, pues si atendemos a definiciones³⁹ de la naturaleza de una cita, una de las condiciones necesarias es que se reconozca claramente la autonomía del texto referido dentro del cuerpo principal del texto que lo acoge. Más bien se trataría de fuentes de las que Filóstrato toma su información, pero al no hacerlas explícitas debemos pensar que en su interés no estaba el mencionarlas, aunque para cualquier erudito de su época —esos otros lectores a los que Filóstrato no menciona en su prólogo⁴⁰— serían del todo reconocibles.

Nos referimos a casos como el que encontramos en la descripción del cuadro de los Coditos del Nilo⁴¹. Las noticias que en él refiere Filóstrato sobre las crecidas del Nilo dependen casi con total certeza de Heródoto⁴². Lo mismo ocurre en la *ἔκφρασις* dedicada a un juguetero grupo de Erotes⁴³, cuyas alusiones eruditas

³⁹ Por ejemplo la de RÖTTGERS: "Ein Zitat liegt da vor, wo bewußt auf eine mündliche oder schriftliche Vorlage Bezug genommen wird, und zwar so, daß die Individualität der Vorlage deutlich wird, sei es durch Wiedergabe des Wortlauts (Zitat im engeren Sinne) sei es durch Bericht oder Paraphrase, welche die Individualität erkennen lassen (Zitat im weiteren Sinne)" (Vid. J.F. KINDSTRAND, *Homer in der zweiten Sophistic*, Uppsala 1973, p. 4)

⁴⁰ Vid. el apartado de este trabajo II.C. El lector de la obra.

⁴¹ *Im.* I, 5. Esta pieza se describe pormenorizadamente en II.B.1.5. Otros grupos de figuras infantiles de la mitología.

⁴² Concretamente de Hdt. II, 13

⁴³ *Im.* I, 6

parecen deudoras de Herodoto de nuevo, Aristóteles y Eliano⁴⁴. O en el caso de la mención de Tifón y su suerte tras el enfrentamiento con los olímpicos que encontramos en la descripción del paisaje en el que se adentran a lo largo del imaginario viaje que emprenden niño y cicerone por las islas, y que trae a la memoria a Hesíodo⁴⁵.

Uno de los ejemplos más interesantes lo encontramos en la descripción del Cíclope enamorado de Galatea, en la que Filóstrato juega con las dos imágenes de este ser monstruoso: la del salvaje y temible de la *Odisea*, y la del enamorado despreciado del idilio XI teocriteo. No menciona a ninguno de los dos autores, pero las referencias son incuestionables. Mientras que las evocaciones al episodio homérico son mucho más concretas, de Teócrito la influencia se respira en toda la escena, pues la pintura parece directamente inspirada en el idilio teocriteo, al que Filóstrato ha añadido algunas referencias al Cíclope homérico a modo de introducción a la ἔκφρασις. Así, menciona las cualidades por las que la raza de los cíclopes se distingue: no conocen la agricultura -aunque la tierra les proporciona todo lo que precisan- ni la asamblea pública (*Od.*, IX, 108-112), se dedican al pastoreo y de sus rebaños obtienen la leche que beben y comen en forma de quesos (*Od.*, IX, 246), completando su salvaje dieta con la ingesta de hombres (*Od.* IX, 291 ss). Todos estos detalles los añade el cicerone ante el cuadro, pues lo realmente representado en la otra pintura es el otro Cíclope, el enamorado, y que resulta grotesco por el contraste de su rudo

⁴⁴ Concretamente de Hdt. III, 108; Arist. GA 777a 32; y Ael. NA XIII, 12.

⁴⁵ *Im.* II, 17. El conocidísimo pasaje al que nos referimos es Hes., *Op.* 820 ss.

aspecto con su corazón doliente⁴⁶. A nosotros, además, nos viene a la memoria el diálogo de Luciano de Samósata⁴⁷ , que comparte muchos detalles con la descripción filóstratea, pero de la que se diferencia en un aspecto fundamental, ya que la Galatea de Luciano no parece tan despreciativa con su enamorado, sino que defiende ante los comentarios malintencionados de Doris.

En todos estos casos que hemos mencionado y que constituyen únicamente una muestra, encontramos alusiones no explícitas a otras obras literarias. Las referencias intertextuales van más allá de las citas que Filóstrato se empeña en evidenciar, y conforman una suerte de trama sobre la que se van tejiendo cada una de las piezas descriptivas inspiradas sobre las pinturas, en unas ocasiones esa trama sale a la luz, y en otras quedan en la sombra, sin dejar de funcionar como punto de apoyo de la creación ecfrástica. El carácter intertextual de las *Imagines* abarca más allá de las citas claramente diferenciadas, y se convierte en una constante definitoria de la naturaleza de su estructura y método de composición, así como del proceso creativo propio de Filóstrato.

Una vez que ya nos hemos ocupado de la forma de citar que encontramos en las *Imagines*, dediquémonos ahora a los autores que Filóstrato parece preferir. A la hora de analizar este punto debemos hacer una distinción entre aquellos autores a los que abiertamente se menciona, y aquellos otros que son rastreables bajo el cuerpo principal del texto.

⁴⁶ Filóstrato en su descripción insiste llamativamente en el aspecto salvaje e hirsuto del Cíclope. Sin embargo, M. Camaggio hace resaltar que en las pinturas pompeyanas del mismo tema el Cíclope no aparece con un aspecto tan amenazador sino más bien dulcificado por el amor, además de otras diferencias de detalle sobre la figura de Galatea , sobre todo el que aparezca de espaldas, alejándose, con lo que obtener una descripción pormenorizada que encontramos en Filóstrato sería imposible. Vid. M. CAMAGGIO, "Le Immagini filostratee e la pittura pompeiana: Il quadro di Dedalo e Pasifae", *Historia* 4 (1930) 481-506.

⁴⁷ *D Mar.* 1, 2

Tanto en un caso como en el otro, la figura literaria que sobresale con diferencia es la de Homero, lo cual es natural en un autor de la Segunda Sofística, movimiento en el que lo pedagógico posee una trascendencia definitiva, y de revitalización de la tradición cultural griega. Para ambos aspectos la significación de Homero es incuestionable.

La referencia a Homero no es, en absoluto, un procedimiento nuevo en la literatura griega, una peculiaridad del período del s. II-III d.C. Para algunos estudiosos, el que al inicio mismo de la historia de la literatura griega nos encontremos con una figura del tamaño y genialidad de Homero va a ser determinante para grabar en el alma griega el respeto hacia los antiguos y ese afán de emulación que, si bien es una constante en la historia helena, va a alcanzar su expresión máxima con la Segunda Sofística. Como indica Reardon, el propio Homero es ya en sí mismo un *corpus locorum* que se verá consolidado por la tradición posterior en un proceso acumulativo⁴⁸. Asimismo, la educación tradicional griega se basa en el estudio intensivo de Homero, y esta constante se mantendrá hasta casi el fin del mundo greco-romano, lo que constituye un hecho de no menor importancia para la presencia constante de Homero en el ámbito literario y cultural en general⁴⁹.

Por otra parte, la referencia al poeta de Quíos puede hacerse desde dos consideraciones opuestas: desde el elogio, y

⁴⁸ Vid. B. P. REARDON, *op.cit.*, pp. 7-8.

⁴⁹ Vid. el trabajo clásico de W. JÄGER, *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, México 1957, (trad. J. XIRAU - W. ROCES) pp. 19-66; también el de H. I. MARROU, *Histoire d'éducation dans l'Antiquité*, París 1948, pp. 31-44. El estudio de los papiros conservados en Egipto nos da también una idea adecuada de la importancia de Homero en la escuela, vid. R. CRIBIORE, "A Homeric Writing Exercise and Reading Homer in School", *Tyche* 9 (1994) 1-8; —, *Writing, Teachers and Students in graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996; G. NACHTERGAEL, *Documents pédagogiques dans les classes d'Égypte après les papyrus scolaires grecs*, Bruselas 1980; —, "Fragments d'anthologies homériques", *CE* 46 (1971) 344-351; G. ZALATEO, "Papiros scolastici", *Aegyptus* 41 (1961) 160-235. Un artículo que proporciona una buena orientación bibliográfica sobre el tema en general es el de M. MARTÍN HERNÁNDEZ, "El Estudio de la literatura clásica en el Egipto helenístico", *Eclás* 116 (1999) 37-48.

desde la crítica. La crítica a Homero se remonta muy atrás en la historia de la literatura griega, sobre todo en el aspecto teológico de la imagen de los dioses que el poeta presentaba y que atacan ya Jenófanes de Colofón y Heráclito de Éfeso. En parte como respuesta a esta crítica nace la interpretación alegórica de los poemas homéricos, corriente iniciada por Teágenes de Regio en el s. IV a.C.⁵⁰. Platón también se opone a Homero como autor de poesía imitativa, pero es sobre todo a partir del helenismo que florece este tipo de literatura crítica con el gran maestro, como testimonian obras tal la de Zoilo de Anfípolis –al que se aplicaba el significativo apelativo de ὀμηρομάστιξ (“debelador de Homero”)– de cuyas críticas nos quedan restos en los escolios, o las *Alegorías homéricas* de Heráclito, del s. I d.C. aproximadamente, o los *Problemas homéricos* de Porfirio, ya en el s. III-IV d.C. En la Segunda Sofística se continúa con este motivo literario en el que ya se ha convertido la crítica a Homero, pero incluso podemos hablar de un debilitamiento de dicha censura en favor de un mayor reconocimiento hacia la obra del gran épico. Ello es consecuencia, sin duda, de la conciencia con que esta época se acerca a su pasado literario y cultural, del que Homero es, indudablemente, el exponente máximo⁵¹. Así, la aproximación a Homero que podemos rastrear en los autores de la Segunda Sofística es en general respetuosa, aunque tampoco esté ausente la crítica.

En cuanto al elogio a Homero, se encontraba con un serio inconveniente que procedía del testimonio de otra de las grandes personalidades literarias que ejercen su magisterio sobre el momento al que nos referimos: la oposición manifiesta de Platón. Ciertamente en la *República* Platón censura duramente la producción poética

⁵⁰ Sobre el procedimiento alegórico vid. PEPIN, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*, París 1959; —, *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie a Dante*, París 1987. BUFFIERE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París 1956; y C. GARCÍA GUAL, *Introducción a la mitología griega*, Madrid 1992.

⁵¹ Vid. J.F. KINDSTRAND, *Homer in der zweiten Sophistik*, Uppsala 1973, p 227.

homérica, debido a su naturaleza imitativa, que no se ocupa de la verdad de lo existente⁵². Esta toma de postura tiene como consecuencia que en los autores de la Segunda Sofística se produzca un conflicto entre su estima por Homero, y su deseo de no contrariar las tesis platónicas. La elección entre dos figuras tan señeras en la tradición helena se convierte en una difícil cuestión. En algunos autores se intenta una postura conciliadora, sin decantarse radicalmente por ninguno de los dos grandes maestros⁵³. En el caso de Filóstrato⁵⁴, descubrimos una peculiar dualidad.

El punto de contraste que en este asunto se opone al juicio que sobre Homero Filóstrato adopta en las *Imagines* lo constituye el diálogo del *Heroico*⁵⁵. En las *Imagines* Homero no es objeto de crítica, muy al contrario, se acude a él como fuente autorizada de los hechos representados en las pinturas. Incluso en las ocasiones en que la escena del cuadro no está en alguna de las obras homéricas, Filóstrato utiliza la referencia al poeta a la manera de pórtico convincente, convirtiéndose así la alusión a pasajes homéricos en los que aparecen los personajes de las ἐκφράσεις en una suerte de garantía de autenticidad, en un pasaporte que aumenta el valor y la estima de lo representado.

En cambio, el *Heroico* es casi en su totalidad una corrección a Homero, nace con el espíritu de enmendarle la plana, en un juego artificioso de reescritura de pasajes conocidos de la tradición literaria muy del gusto de la época. Sólo que la enmienda a Homero posee diversos grados en este diálogo, desde la franca y directa

⁵² Vid. de este trabajo el apartado II.A. Análisis del prólogo, donde se pormenoriza el rechazo de Platón hacia las artes imitativas.

⁵³ Vid. J.F. KINDSTRAND, *op. cit.*, p. 228

⁵⁴ Sobre la presencia de Homero en Filóstrato, su forma de citarlo en paráfrasis, y las diferencias con Dión Crisóstomo vid. F. MESTRE, "Homère entre Dion Chrysostome et Philostrate", *Annuaire de Filologia* 17 - C1(1990) 89-101

⁵⁵ Para más información acerca de este diálogo filostrateo en este mismo trabajo vid. I.C. Obra literaria de Filóstrato.

divergencia⁵⁶, pasando por la corrección parcial⁵⁷, e incluso encontramos ocasiones en que se alaba la justeza de las palabras del poeta⁵⁸. Pero lo que más sorprende es que en el diálogo se afirma que el propio Homero falta conscientemente a la verdad, de ahí las correcciones que han de realizarse sobre su versión. Se atribuye al poeta la voluntad de cambiar el verdadero acontecer de los hechos para cubrirle las espaldas a Odiseo, ocultando sus acciones vergonzosas —no hay que olvidar que el diálogo se basa en las conversaciones que un viñador mantiene con el alma de Protesilao, el héroe griego que estuvo en de Troya y que, por lo tanto, ofrece de primera mano una versión alternativa a la homérica—.

En uno de los pasajes⁵⁹ el fenicio —uno de los dos dos personajes que mantienen el diálogo que conforma la obra— pregunta al viñador directamente qué opina el alma de Protesilao —el héroe con el que el viñador se comunica— de Homero, ocasión en la que se nos proporciona una visión completa sobre el poeta, su comportamiento a la hora de manejar el material de la guerra de Troya y su tratamiento de los diversos personajes que aparecen en sus obras. Esta sugerente fantasía metaliteraria es un buen ejemplo

⁵⁶ Así, por ejemplo, critica los episodios más fantásticos de la *Odisea* —los pasajes de Polifemo, de Escila, la *vekuía* o descenso al Hades, las Sirenas, los amores de Odiseo con Calipso y Circe— no los considera dignos de crédito, aunque reconoce la belleza con que los narra Homero (*Vid. Her. 34*). O la muerte de Héctor, en la que Homero hace suplicar al héroe, mientras en el diálogo se niega este extremo (*Vid. Her. 37*). También critica el diferente trato que proporciona a unos héroes sobre otros (por ejemplo, se dice que Esténelo era igual en ardor guerrero a Diomedes, aunque Homero le atribuya un papel inferior a éste en la *Iliada*. *Vid. Her. 27*). Además, en el diálogo se afirma que esta preferencia de Homero por unos guerreros en detrimento de otros, ha influido en poetas posteriores, de modo que las hazañas de muchos han caído en el olvido o han sido ensombrecidas (*Vid. Her. 14*).

⁵⁷ Es el caso de las palabras que Odiseo pronuncia en relación con las armas de Aquiles que le ganó a Ajax, causa de su locura, cuando en el Hades el alma de éste se mostraba todavía resentida con Odiseo (*Od. XI, 548*). En el diálogo se sostiene que, si bien es cierto que Odiseo pronunció dichas palabras en algún momento, no pudo ser en el Hades, pues no pudo bajar allí estando vivo (*Vid. Her. 35*).

⁵⁸ Por ejemplo, alaba su veracidad en lo que respecta al retrato de Héctor (*Vid. Her. 37*), o de Néstor (*Vid. Her. 26*).

⁵⁹ *Her. 25*

de la doble consideración que sobre Homero se tenía en época imperial de elogio y crítica a un tiempo, y que también podemos encontrar en otros autores coetáneos como Dión Crisóstomo⁶⁰.

Como puede observarse en el *Heroico*, y en las obras de otros autores pertenecientes a la Segunda Sofística como Dión Crisóstomo, Máximo de Tiro y Arístides⁶¹, el juicio que se formula acerca de Homero se establece sobre puntos y aspectos morales más que literarios, ya que en lo que respecta a estos últimos el juicio es unánimemente favorable⁶². Este enjuiciamiento moral de la obra de Homero, es el que dio inicio a la crítica de su obra en Jenófanes y Heráclito, y en general se trata de un procedimiento muy usual en la Antigüedad a la hora de aproximarse a una obra literaria. Ello relaciona estrechamente con la visión de Homero como modelo moral, además de como maestro de todas las artes. De hecho, la utilización de los héroes homéricos como ejemplos a seguir es muy antiguo y habitual en la tradición griega, constante que también encontramos en el s.II-III d.C⁶³.

⁶⁰ Su obra ofrece también ejemplos de este tratamiento de la figura de Homero, por ejemplo los discursos 2, 7, 11, 53 y 55.

⁶¹ La crítica que entramos en autores de la Segunda Sofística es consecuencia, en muchas ocasiones, de la influencia que en algunos de ellos tuvo la escuela cínica. Así, Máximo de Tiro se centra en la censura a los dioses homéricos y su comportamiento reprobable, censura que también está presente en Arístides, mientras que en Dión, si bien falta esta crítica a los dioses, se advierte una actitud burlona hacia la información que Homero proporciona, sobre todo en lo que se refiere a considerar la obra homérica un fiel reflejo de la realidad histórica. *Vid.* J.F. KINDSTRAND, *op. cit.*, pp 221-9.

⁶² *Vid. Her.* 25, donde Filóstrato afirma, en boca del viñador, que Homero superó a todos los poetas de su género, y abordó todos los acordes de la poesía, estableciendo una metáfora musical. Asimismo, haciéndose eco de los diversos tipos de dicción que diferenciaban los teóricos del coetáneos de Filóstrato, afirma que Homero se distinguió por la práctica de la dicción elevada, en lo que supera al propio Orfeo, y a Hesíodo en el gusto de su composición. También en la elección de la temática Homero no tiene rival, llegando a firmar que quienes dicen que sus versos no les gustan, están sin duda fuera de su juicio (*Vid. Her.* 25).

⁶³ Por ejemplo, y en contraste con el juicio desfavorable que Odiseo recibe en el *Heroico* de Filóstrato, en Dión Crisóstomo y Máximo de Tiro Odiseo tiene un papel preponderante, alentado por la formación filosófica de raíz cínica y estoica. *Vid.* J.F. KINDSTRAND, *op. cit.*, p. 226.

Como hemos indicado anteriormente, hemos de diferenciar dos tipos de autores literarios presentes en las *Imagines*: por un lado, aquellos a los que Filóstrato se refiere utilizando el nombre o alguna fórmula que permita claramente su identificación, o incluso la propia cita textual permita su inmediato reconocimiento; por otro lado, aquellos autores que se entreen a lo largo del texto, pero sin que se haya hecho nada por señalar su presencia, y a los que sólo una lectura más detallada y un análisis más pormenorizado permite descubrir.

La presencia de Homero adquiere todas y cada una de las posibilidades mencionadas, desde su mención directa, hasta la alusión indirecta. El caso de los restantes escritores es más complejo y conviene desglosarlo. En primer lugar nos ocuparemos de aquellos autores cuya presencia Filóstrato se ha esforzado en subrayar por cualquiera de los métodos ya mencionados.

A Hesíodo nuestro autor se refiere directamente, utilizando su nombre, en dos ocasiones: para hablar de los autores relacionados con la fábula⁶⁴, y para ofrecer una cita textual suya en relación con el adjetivo aplicado a las arañas⁶⁵. En total dos menciones directas con cita sólo una de ellas. La presencia de Hesíodo como uno de los autores primeros, tras Homero, de la literatura griega no puede faltar en la obra de un anticuario del estilo de Filóstrato.

De Safo también encontramos la mención de su nombre en dos ocasiones y la utilización de un adjetivo, aunque un tanto modificado según vimos más arriba, sólo que en esta ocasión todo ocurre dentro de la misma pieza ecfrástica⁶⁶. Tanto el autor anónimo

⁶⁴ *Im.* I, 3

⁶⁵ *Im.* II, 28. Concretamente el adjetivo tomado en préstamo de Hesíodo, *Op.* 777, es ἀερισποτήτους ("que vuela alto")

⁶⁶ *Im.* II, 1.

del interesante tratado de teoría estilística llamado *Sobre lo sublime*⁶⁷, como Demetrio⁶⁸ toman a la poetisa de Lesbos como ejemplo de belleza en su estilo, e incluso Demetrio le aplica el apelativo de θεία ("divina"), adjetivo que en otros casos se dedica a Platón y al propio Homero, y que se relaciona con la idea de que los grandes poetas reciben inspiración divina. Safo, por lo tanto, ocupaba un lugar reconocido por los tratadistas del estilo en la literatura griega, y en esta opinión general se sitúa también Filóstrato al mencionarla y citarla.

A Arquíloco se le menciona por su nombre y se hace referencia a su obra en una sola ocasión, en relación también, como en el caso de Hesíodo, con el género de la fábula, mencionándose en la misma pieza ecfrástica a Esopo, al que se dedica la pintura⁶⁹.

De Anacreonte tenemos también una única mención con cita exacta, y mención explícita del autor, aunque no se utilice el nombre propio sino la fórmula que hace referencia a su origen ("el poeta de Teos")⁷⁰.

El lírico por excelencia, Píndaro, no podía faltar, y de hecho es el tema de una pintura sobre la que nuestro autor compone una pieza ecfrástica⁷¹. En otra de las descripciones se vuelve a mencionar por su nombre a Píndaro y se hace referencia a un pasaje para nosotros perdido⁷².

⁶⁷ El autor de este tratado acude a la poesía de Safo para ejemplificar el estilo adecuado lleno de nervio poético en X, 1-3

⁶⁸ De ella habla Demetrio en su tratado como la poetisa de la χάρις ("gracia") por excelencia. Vid. *Eloc.* III, 127; 132; 140-1; 146; 148; 162.

⁶⁹ *Im.* I, 3

⁷⁰ La cita de Anacreonte es μεθύων ἔρωτι ("ebrio de amor") (fr. 31 Page / fr. 94, 2 Gent). Vid. *Im.* I, 15.

⁷¹ *Im.* II, 12

⁷² *Im.* II, 24: "Ἡρακλεῖ γάρ που παρὰ Πινδάρῳ ἐνέτυχες, ὅποτε εἰς τὴν τοῦ Κορωνοῦ στέγην ἀφικόμενος σιτεῖται βοῦν ὅλον." ("Habrás leído en Píndaro que Heracles, cuando llegó a casa de Corono, se comió un buey entero") Cf. fr. 168 a Maehl. Vid. sobre este relato también J.L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, París 1986, pp. 145-59.

La escasa presencia de Platón en citas directas resulta muy llamativa, ya que sólo lo encontramos en una ocasión⁷³ mencionado con la fórmula “el hijo de Aristón”, y utilizándose un adjetivo suyo con alguna modificación, como ya hemos comentado anteriormente.

En lo que respecta a los trágicos, Eurípides es el único que aparece en citas explícitas: con su nombre en una ocasión acompañado de expresiones tomadas de sus obras⁷⁴, y en una segunda oportunidad⁷⁵ implícito en un genérico y anónimo “los poetas” que, al aparecer junto a un dato muy esclarecedor que reenvía a un verso suyo, nos permite identificarlo sin mayor complicación.

Junto a representantes de la tragedia no podía faltar algún comediógrafo, y Filóstrato, como no podía ser de otra manera, se decide por Aristófanes. Dos citas textuales encontramos suyas, desprovistas de contexto humorístico: una de las *Aves*⁷⁶ y otra de la *Paz*⁷⁷. Se trata de citas textuales, por lo que podemos adivinar su origen, pero en ningún caso se menciona el nombre de Aristófanes.

También con una mención explícita a Jenofonte⁷⁸ nos encontramos en las descripciones filostratas, aludiendo a los hechos que narra en relación con la figura de Pantea que opuso resistencia al mismo Ciro.

⁷³ *Im.* I, 4

⁷⁴ *Im.* II, 23. Se trata de la descripción de Heracles enloquecido, donde podemos reconocer varios datos que también se mencionan en la obra de Eurípides, *Hercule Furens*. Los puntos a los que nos referimos son: la comparación de Heracles con un toro furioso (*cf. HF*, 976), la sonrisa extraña en el rostro de Hércules (*cf. HF*, 934), los mugidos que se le escapan de la garganta (*cf. HF*, 869 ss), y la afirmación de que la Erinia ha entrado en él (*cf. HF*, 863)

⁷⁵ *Im.* II, 30. Aquí se menciona la escena en que Capaneo cae fulminado por el rayo de Zeus mientras intentaba escalar la muralla de Tebas. Se dice que Capaneo muere antes de tocar el suelo en su caída desde la escalera, lo que depende directamente de Eurípides, *Phoen.* 1172 ss.

⁷⁶ *Im.* I, 30. La cita de Aristófanes proviene de *Av.* 1121: ἤδη καὶ Ἀλφειὸν πνεῖ (“y ya respira el aire del Alfeo”)

⁷⁷ *Im.* I, 31. La expresión tomada del comediógrafo es ὦ πότνια βοτρυόωρε (“oh señora, que proporcionas racimos!”)(*Pax*, 520)

⁷⁸ *Im.* II, 9. Los episodios dedicados a Pantea se encuentran en la *Ciropedia*, VI, 1, 31.

Junto a estos autores literarios a los que Filóstrato cita abiertamente, las *Imágenes* están ellas de alusiones a otros escritores y a otros pasajes de obras sin que su presencia la delaten nombres u otras alusiones que indiquen la procedencia ajena al propio texto de las descripciones. Se trata de alusiones que proceden de las obras de Sófocles⁷⁹, de Herodoto⁸⁰, Aristóteles⁸¹, Plutarco⁸², Alceo⁸³, Jenofonte⁸⁴, Teócrito⁸⁵, y Esquilo⁸⁶. También de los autores perfectamente identificados por Filóstrato encontramos este tipo de alusiones *anónimas*⁸⁷.

Los nexos que se pueden establecer entre el texto de Filóstrato y estos modelos a los que nos referimos son más sutiles, en la muchos casos, que los que encontramos en las citas

⁷⁹ *Imag.* I, 4. La versión que Filóstrato construye en esta ἔκφρασις de la muerte de Meneceo posee rasgos de los *Siete contra Tebas* de Sófocles y de *Fenicias* de Eurípides.

⁸⁰ Es el caso de las noticias que sobre las crecidas del Nilo aparecen en *Im.* I, 5, que parecen depender a todas luces de Hdt. II, 13. También ocurre lo mismo en *Im.* II, 33, donde los detalles acerca del oráculo de Dodona coinciden con lo que encontramos en Hdt. II, 57.

⁸¹ Así ocurre con las alusiones eruditas sobre la liebre que hallamos en *Im.* I, 6, y que reenvían a Arist. GA, 777a 32. También los comentarios acerca de las aguas del Ponto mencionados en *Im.* I, 13, y que parecen tomadas de Arist. HA, VIII, 13, 598a 30.

⁸² Los comentarios que en *Im.* I, 13 introduce Filóstrato sobre la formación militar que adoptan los atunes parece corresponder a Plu. *Mor.* 979 f, aunque también cabría pensar en Oppiano, H, III, 643.

⁸³ El detalle de que en *Im.* I, 26 las Horas sean quienes cuiden de Hermes recién nacido, nos remite a Alceo, fr. 143 L.P.

⁸⁴ Los datos que sobre la corte persa se dan en *Im.* II, 31 parecen depender de An. I, 10, 12 (en lo que respecta ala enseña real) y Cyr. VIII, 3, 13 (en cuanto al vestuario del rey persa).

⁸⁵ Nos referimos a la ἔκφρασις ya mencionada anteriormente, en la que se ofrece una versión que mezcla el Cíclope de Homero con el de Teócrito (*Im.* II, 18). La identificación de la descripción filostratea con el Idilio XI es bastante fácil, aunque la introducimos en este segundo apartado de alusiones no explícitas por el hecho de que Filóstrato no menciona directamente a Teócrito ni ofrece ninguna cita literal de la composición modelo, aunque la descripción esté llena de evocaciones generales.

⁸⁶ En *Im.* II, 30, se trata el tema de Capaneo y el sitio de Tebas, ya que la protagonista de la descripción es Evadne. La temática común trae a nuestra mente la tragedia *Siete contra Tebas* (Vid. Th. 423 ss).

⁸⁷ Así, por ejemplo, en *Im.* II, 17 podemos descubrir ecos del pasaje en que Hesíodo cuenta la historia de Tifón (Vid. *Teog.* 820 ss). Los casos de alusión a Homero son numerosísimos, como la sospechosa familiaridad que existe entre la viña descrita en *Im.* II, 17 y el jardín de Alcínoo de *Od.* VII, 125 ss. De los *Himnos homéricos* también descubrimos ecos en la imagen de Dioniso envuelto en su manto purpúreo de *Im.* I, 15 (Vid. h. *Bacch.* 5), o en la risa del mismo dios de *Im.* I, 20 (Vid. h. *Bacch.* 15).

anteriormente analizadas. Pero, sobre todo, lo que diferencia la presencia de estos autores frente al grupo anteriormente estudiado es la voluntad del propio Filóstrato de establecer dos niveles de lecturas: un primer nivel en el que la unión entre ambos textos se subraya y explicita, gracias al nombre del autor del texto paralelo o a la cita textual de un adjetivo o una expresión concreta, que actúan a la manera de cordón umbilical uniendo la obra origen con el texto que de ella se alimenta; y un segundo nivel que requiere de un lector más activo y menos confiado a las palabras del autor, que sepa buscar por su cuenta los afluentes de los que beben las descripciones filostratas.

En cuanto a los autores, vemos que no hay una diferencia sustancial entre aquellos que Filóstrato destaca y aquellos que deja en la sombra, pues son todos escritores representantes del corpus canónico de autores clásicos consagrados, los grandes modelos de la mejor tradición literaria. Incluso el mismo autor puede aparecer identificado o silenciado. Más bien cabría hablar de dos tipos de lectura, una más superficial y otra más detallista, según ya hemos mencionado. Podríamos considerar que Filóstrato juega con el lector, proponiéndole un enigma distinto según los casos, proporcionándole más o menos pistas que le permitan identificar el origen de la evocación literaria. La forma de la cita que Filóstrato emplea responde, como hemos visto, a los preceptos del estilo más cuidado y elegante, ya que la cita queda fundida en el cuerpo principal del texto sin que el paso de una a otra sea brusco o excesivamente diferenciado. Que Filóstrato cita de forma distinta dependiendo del tipo de texto, lo apreciamos enseguida al comparar el diálogo del *Heroico*, donde la cita consiste en la mayoría de los casos en una mera transposición de versos⁸⁸.

⁸⁸ Como ejemplo ilustrativo *vid. Her.* 34 y la forma en que se reproducen directamente los versos de Eurípides.

El uso que Filóstrato hace de las citas literarias, y en general de toda alusión a un texto paralelo, demuestra una gran libertad interpretativa que le diferencia de la práctica del género de la ἔκφρασις típica de las escuelas de retórica. la finalidad que persigue el autor con sus ἐκφράσεις es hacer comprender al lector no ya el contenido de la pintura, sino transmitirle la propia emoción de la experiencia artística, y para ello recurre a todos los apoyos que sean necesarios, como la referencia a textos paralelos, quedando así “la imagen ausente apresada entre dos textos”, en palabras de Hadot⁸⁹.

El principio sobre el que reposan las citas literarias, cualquier forma de intertextualidad, es de nuevo la *mimesis*. Todo se ha dicho ya, lo dijeron otros antes, y el sentido de la literatura es visitar el *corpus locorum*. Volver a decir, decir de otra forma. Llenar los silencios de lo implícito con palabras y matizaciones. Volver a contar, pero sin perder de vista la herencia de otros textos, que, lejos de convertirse en un lastre, dan el empuje preciso para crear una forma de literatura totalmente distinta⁹⁰.

⁸⁹ P. HADOT, *op. cit.*, p. 6

⁹⁰ *Vid. De Sublime*, XIII, 2.

III. CONCLUSIONES: FILÓSTRATO ANTE LA IMAGEN.

“Hasta el siglo XX no se pone en duda la identidad entre palabra y pintura, ni el que fuesen de naturaleza intercambiable. Nadie había pensado con anterioridad en una ruptura entre la referencia de la palabra y la del cuadro. (...) En la historia de la pintura nos encontramos con un momento clave cuando los impresionistas franceses se alimentaron de la naturaleza evidente, bajo la divisa de separar de cualquier motivo visto aquello que de él sabían con anterioridad.”

Estas palabras de Gottfried Boehm¹ nos sirven de pórtico para intentar reflexionar adecuadamente sobre la relación entre palabra e imagen en las *Descripciones de cuadros* de Filóstrato. Dicha relación ha sido una constante en la historia del arte occidental, y éste ha sido el origen de la crítica de arte entendida en un sentido amplio, pues en nuestra tradición parece que no podemos sustraernos al deseo de poner palabras allí donde hay imágenes. Tampoco parece que podamos rehusar la tentación de transcribir a imágenes motivos y temas que pertenecen al ámbito de la palabra, y de hecho, los préstamos entre ambos mundos y lenguajes expresivos se remontan en la tradición griega al origen de los testimonios culturales que conservamos². Dado que ambos lenguajes parecen atraerse irremediabilmente, deberíamos preguntarnos qué buscan

¹ G. BOEHM, " Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache", pp. 23-40 en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, Munich 1995.

² Sólo por mencionar algún ejemplo, es el caso del vaso funerario protoático de Eleusis en cuyo cuello se han representado las Gorgonas persiguiendo a Perseo, o el *pithos* de Mícono, en el que encontramos el caballo de Troya (los dos de mediados del s. VII a.C.), ambos ilustraciones de historias mitológicas. O incluso la figura de terracota de Lefkandi (Eubea) que representa un centauro (s. X- IX a.C.), y que sin duda se corresponde con un referente mítico que cobró vida anteriormente en palabras.

uno en el otro, qué carencias de la imagen intentamos suplir con las palabras que le ponemos a la pintura, y qué dimensión perdida intentamos recuperar en la traducción de las palabras a imágenes. Sin embargo, y debido a que lo que nos ocupa es una obra de *écphrasis*, de palabras que surgen a partir de una imagen, nuestro mayor interés se centra en el proceso de traducir a palabras lo que pertenece al reino de la mirada.

¿Por qué surge la necesidad de la *ἔκφρασις*, de la descripción de la imagen?. En el impulso primero no podemos desestimar la importancia de un elemento clave, aunque a primera vista pueda parecer secundario: la coordenada del tiempo que falta en las imágenes.

La descripción de la obra de arte es un recurso con el que suplir la calma, el estado inmóvil de la obra plástica, introduciéndose la sucesión temporal de acontecimientos. Con la descripción ecfástica —que en ningún momento consiste en un mero registro de datos, sino que implica una reelaboración por parte del escritor— la obra se encuadra en las nuevas coordenadas del tiempo, en las coordenadas de la narración. Frente a ésta, las coordenadas del cuadro se reducen al espacio, en el que la sucesión temporal se sustituye por la coexistencia de imágenes en presente situadas en paralelo, en varios presentes contemporáneos que han de interpretarse como un *antes* y un *después*, o bien como una única imagen que quintaesencie el significado de los hechos que la descripción literaria desglosará en la línea del tiempo.

Por lo tanto, en la *ἔκφρασις* introduce Filóstrato el tiempo en la percepción de lo representado, pero no todo lo representado resulta de igual interés para nuestro autor. La *ἔκφρασις* no es una

mera y literal traducción a palabras de lo que aparece en el cuadro, no se limita, tampoco, a lo que hay sobre él. No lo que todos ven es lo que busca Filóstrato, pues no se trata de convertir la ἔκφρασις en un registro objetivo de los datos recogidos en el cuadro, sino aquello que al escritor le permite ir más allá de lo evidente, aquello que le permite penetrar en la urdimbre de la creación codificada en otro lenguaje (el pictórico) para escoger los hilos que le sirvan de materia prima con la que elaborar una nueva obra en el sistema de un lenguaje distinto (el literario).

El cultivador del género de la ἔκφρασις transcribe una partitura en clave espacial a una nueva clave, la temporal. El énfasis de la descripción recae en detalles muy otros que los subrayados por la pintura, pues la ἔκφρασις no trata de reflejar fielmente la obra pictórica, ni sus logros o fines, sino que a partir de ella a lo que aspira es a crear una nueva obra. No podemos evitar el intento de enfrentarnos a la oposición imagen / palabra estableciendo una relación de jerarquía, y buscar así el lenguaje más rico y adecuado para transmitir una experiencia artística. Sin embargo, el lenguaje pictórico y el literario son dos mundos distintos con leyes particulares. De ahí que no podamos hablar de un lenguaje más adecuado que otro para acercarnos a una obra, para profundizar en ella. No hay que olvidar que con la ἔκφρασις en ningún caso se intenta sustituir al cuadro en sí. Más bien se trata de una forma de *amplificación que constituye una alabanza sofisticada a la obra plástica* que, alimentándose del mismo impulso creativo que guió al pintor, propone una lectura de lo observado —una de entre las muchas posibles—.

No se trata de descripciones objetivas, positivas, pues el autor no se propone servir de minucioso testigo de las obras de arte

a las que se refiere para la posteridad ausente. Nuestros intereses de ávidos notarios de los *realmente* pintado en un cuadro *realmente* existente se ven un tanto defraudados, ya que el cuadro concreto aparece y desaparece a lo largo de la ἔκφρασις, surge con detalles escandalosamente concretos y documentables en obras que sí han llegado hasta nosotros, para poco después escapársenos de la vista entre las palabras del autor, que no contaba —que jamás contó— con nuestra ceguera de siglos.

Entre estas páginas nosotros hoy perseguimos un cuadro concreto y palpable, con fecha, localización y número de registro si es posible, y en ese afán no atendemos al sofisticado arte del autor, que bien ha podido mezclar los recuerdos o las imágenes de varias obras, no porque flaquea su memoria, sino porque también él crea. Describir es como narrar: reflejar fielmente, pero también añadir, imaginar, mentir, decir la verdad. Pudiendo dar vida a algo nuevo y distinto, ¿por qué contentarse con repetir lo que ya existe?.

No hemos de olvidar nunca —menos aún a la hora de valorar el testimonio, valioso testimonio, de Filóstrato con la mentalidad del arqueólogo— que el autor se *inspira* en el cuadro, es decir, toma aliento para seguir a partir de donde ya ha llegado el artista plástico. No le interesa volver a recorrer lo ya logrado. Y posteriormente, en el Renacimiento y en el Barroco, serán otros pintores los que recojan el testigo del artista literario y prosigan la marcha, tan cerca todos a pesar del tiempo transcurrido entre ellos, tan lejos a pesar de nutrirse del mismo aliento.

Desde una perspectiva actual, sobre todo después de la afirmación de Magritte —"esto no es una pipa"— que establecía

explícitamente la diferenciación de los dos mundos y los dos lenguajes en una oposición que los hace irreconciliables, se deduce que la imagen es intraducible a palabras. En Filóstrato, por el contrario, el autor se mueve sin dificultad, y sin plantearse una separación esencial entre la *realidad* del cuadro y la del espectador. Es más, y como ya vimos en el apartado dedicado al lector, Filóstrato no se molesta en marcar los límites entre la realidad del cuadro-espectador (la *realidad* del mundo de ficción que ha quedado establecido en la obra literaria) y la del lector, que no comparte la posición del espectador y no contempla, en consecuencia, lo que el autor describe.

¿Acaso el autor no es consciente de esta separación entre los tres mundos del lector, espectador y cuadro, de esta triple realidad y sus diferentes escalones de acceso?. Al contrario que a Magritte, a Filóstrato no le interesa levantar fronteras entre los diversos mundos, sino abolirlas. Igual que el cuadro es capaz de engañar la vista del espectador, que se cree capaz de saborear los frutos pintados, el autor logra que el lector entre a formar parte de la ilusión propuesta en el prólogo de la obra y pasee por las salas de la espléndida galería napolitana, e incluso —un más difícil todavía— introducirse en la ficción que, a su vez, propone el cuadro.

Las ἐκφράσεις de Filóstrato no inciden, como hemos visto, en las diferencias de nivel entre palabra e imagen, sino que insiste, no ya en la pertenencia a un mismo sistema de referencias compartido entre palabra e imagen, sino incluso en la capacidad de crear un nuevo mundo para el que la referencia tanto de la palabra como de la imagen sean igual de reales o igual de ficticios, un nuevo mundo virtual: el del lector. Parafraseando a la inversa a Magritte, Filóstrato

parece decirnos con su obra que no sólo esto es una pipa, sino que usted lector, que lee la frase y no ve ni la pipa real ni la pintura de la pipa, puede extender la mano y tocarla.

Esto es de lo que Filóstrato procura convencernos, y de hecho estamos tentados a aceptar esta equiparación prestidigitadora entre palabra e imagen que toda la obra de las *Descripciones de cuadros* supone. Con todo, la descripción en sí —ya sea utilizada por el crítico de arte, por el escritor que gusta de hacernos llegar su percepción del cuadro, o cualquier otro empleo de este procedimiento— implica inevitablemente una dependencia de la palabra. No situamos el lenguaje de la imagen al mismo nivel que la palabra, sino que lo situamos por debajo de ella, al recurrir a ella para precisar adecuadamente el contenido de la experiencia artística que la imagen ha suscitado en nosotros, y para asegurar una comunicación, todo lo precisa que se requiere, de la captación del propio fenómeno artístico. En ningún caso la imagen vale por sí misma. Precisa siempre de la guía de la palabra que es su límite y su prolongación.

Ciertamente, en una obra que trata de pintura como son las *Imágenes*, el elogio a esta forma artística está implícito. A pesar de ello, y a pesar de que en el proemio a la obra, como ya vimos, el autor reconozca a pintura y poesía un valor equiparable, en cuanto desveladoras de la verdad, el cuerpo de la obra, sin embargo, pone un énfasis mayor sobre la palabra.

Así, las descripciones de Filóstrato no son nunca un *Ver-*

*que-ve*³, según la terminología de G. Boehm, sino un detectar en la pintura aquello que encaje con la historia previamente conocida. Utiliza el mito a modo de plantilla sobre el cuadro. Sólo le interesa verdaderamente de él lo que las referencias literarias y la historia, previamente conocida del mito, le permiten reconocer. Y procede así no porque sea ésta una característica propia de su estilo, sino porque la pintura de la época en general tiene como objetivo principal el trasladar a imágenes lo ya conocido por los mitos, e incluso por referencias literarias concretas. Su intención es siempre hacer coincidir lo percibido por la mirada con lo concebido por la mente a través de la palabra, entre otras cosas debido a que el arte del momento no se plantea la independencia radical a la que nos referimos, que hace que la referencia de lo pintado se encuentre en el propio arte, en el código de lo que los sentidos perciben sin mediar ninguna reordenación o interferencia de nuestros conocimientos previos sobre lo que vemos.

El espectador de Filóstrato y, en general, todo espectador del mundo antiguo, jamás se ve lanzado a un mundo de pura percepción sensorial sin apoyos previos, ya vengan del mito o de la información de la palabra previa, ya que los únicos enigmas que le plantean los cuadros se refieren siempre a la identificación de las figuras y del relato percibidos, nunca a la percepción en sí. La

³ La expresión utilizada por G. Boehm es *sehende Sehen*. Para aclarar dicho concepto conviene traducir algunas de sus palabras a este respecto: "El ver-viendo (o ver-que-ve) es ajeno al lenguaje, porque sólo se desarrolla en el acto mismo de ver. No constata, sino que involucra al espectador en un proceso en el que no percibe *algo evidente*, sino *la evidencia*. (...) La pérdida del *reconocimiento*, la extrañeza de la fisonomía plástica es ponderada por la mirada, arrojada a una nueva y desconocida realidad. La sonda para este experimento pictórico es la concentración en los datos visuales sin más". Vid. G. BOEHM, *op. cit.*, p. 27. El *ver-que-ve* es, pues, el tipo de mirada que busca el arte independizado de las leyes de la palabra y del mundo del lenguaje literario, que se presenta virgen de prejuicios procedentes de otros lenguajes no pictóricos o plásticos en general, y quiere llegar a la experiencia que el arte plástico le propone sin acudir nada más que a ella misma como vehículo y fin.

descripción no es en Filóstrato un inventario de la percepción en sí, sino una narración de sucesivos reconocimientos. La referencia de la pintura ante la que el autor se sitúa y nos sitúa se encuentra fuera del ámbito de la propia pintura, en la mitología.

No cabe el desconcierto en la observación de Filóstrato, porque posee la clave de lo representado que le conduce a la herencia mitológica. No persigue deshacerse de sus vinculaciones extra-pictóricas. Muy al contrario, el significado y la finalidad de su descripción es reactivar este vínculo entre imagen y palabra, que convierte a la primera en dependiente absoluta de la segunda. Las apreciaciones que en las *Imagines* encontramos sobre aspectos técnicos, los comentarios que se encargan de elogiar la maestría de un claroscuro, o la habilidad del pincel que ha sabido transmitir vívidamente el palpar de una vena o el brillo de una mirada nunca introducen un desequilibrio en nuestra actividad de reconocimiento sobre lo representado en los cuadros. No existe ruptura alguna entre lo que pensamos y lo que percibimos por la vista. Ambas realidades se acoplan, para nuestra tranquilidad.

El único desequilibrio que introduce nuestro cicerone es el de la posibilidad de intercambio entre los mundos que entran en juego en la obra literaria de las *Imagines* (lector / espectador / cuadro), el de la invitación reiterada a cruzar las fronteras que los separan, precisamente por lo idéntico de la referencia, no por lo extraño de la percepción y lo percibido.

No queremos decir con esto que el arte descrito en las ἐκφράσεις de cuadros de Filóstrato el Viejo viva preso de la palabra, ya que el propio arte busca esta referencia y ese intercambio, ya

analizado con anterioridad⁴, entre palabra e imagen, entre pintura y poesía se experimenta sin ninguna sensación de constricción, sino como una experiencia fructífera y creativa. Sólo cuando muy posteriormente, ya en la edad moderna, el autor plástico provoque la falta de correspondencia entre la referencia del nuevo arte y el mundo del humanismo del lenguaje (la mitología, las hazañas históricas, etc...), gracias al cual se hacía comprensible lo representado, la obra resultante no permitirá ser totalmente descrita⁵. La lengua ante ese nuevo tipo de arte se hace consciente de sus propias limitaciones para desentrañar lo representado, y la palabra se demuestra incapaz de lograr un equivalente estable de lo pintado, un modelo lingüístico que refleje el cuadro. La descripción, en esa nueva etapa, dejará de ocuparse de aquello que el cuadro es, de lo que en él hay, y se interesa por los efectos que en nosotros produce su contemplación. Pero para llegar a esta situación y abarcar la trascendencia de esta nueva forma de enfoque de la experiencia artística hay que esperar al siglo XX.

A pesar de la defensa de la pintura que Filóstrato lleva a cabo en el prólogo de esta obra, en el que, como ya vimos en su momento, sitúa a un mismo nivel pintura y poesía, las ἐκφράσεις son un ejemplo claro de la apropiación del espacio pictórico, de la imagen, por parte de la palabra. De hecho, lo que se dice en la descripción del cuadro sustituye al propio cuadro, robándole su

⁴ Vid. el apartado de este trabajo dedicado al análisis del prólogo.

⁵ La abstracción en el arte se emplea como recurso para alejar lo representado en el cuadro del campo de la palabra y la lengua. Sin embargo, también existen otros medios para lograr dicho distanciamiento. Por ejemplo, la combinación de elementos mitológicos, biográficos e históricos al par, de manera laberíntica, de modo que se estorbe la interpretación unívoca del espectador a la manera de lo que encontramos en las *Imágenes* de Filóstrato, donde lo representado tiene siempre una lectura *correcta* que deja escaso margen a la interpretación individual.

protagonismo⁶.

Cada pintura es la imagen detenida y cifrada de un mito que ha de reconocerse, interpretando adecuadamente lo representado de acuerdo con una iconografía tradicional. Las imágenes no valen por sí mismas, sino que son índice de *otra cosa*, del mismo modo que los gestos expresiones del rostro lo son de estados de ánimo⁷. Filóstrato es un fiel heredero de esa *desconfianza icónica* en palabras de Fanizza⁸, desconfianza hacia la imagen y en general hacia todos lo sensible que podemos encontrar en toda Grecia y su pensamiento. El platonismo no es más que el punto culminante de dicha tendencia que niega a lo sensible un carácter ontológico y lo limita a la simple apariencia que nos distrae de la esencia. La palabra, el *logos*, nos rescata de ese estado de borrachera de la vista en que se convertiría la contemplación de las pinturas que cuelgan de las paredes de la galería napolitana.

No es casual que las descripciones de nuestro autor estén plagadas de verbos que hacen referencia a la actividad de la mente, de οἶμαι (“pienso”), con los que se nos proporciona información acerca de lo pintado que no podría deducirse de la mera contemplación de las imágenes, pero que resulta de interés fundamental para desentrañar en toda su profundidad la historia que el cuadro refiere. No puede dudarse de que la descripción propuesta

⁶ A este respecto son muy ilustrativas las palabras de F. Fanizza: “È palese che quanto si verifica nelle Εἰκόνες, costituisce soprattutto un salto dalla *cosa* all’ *idea* della cosa: un salto, si direbbe, della *presenza* all’ *assenza* della cosa stessa. Ciò che in origine poté o avrebbe potuto possedere la *consistenza estetica* di un oggetto-da-vedere avrebbe invece finito per trasformarsi, più che altro, in una visione”. Vid. F. FANIZZA, *Filóstrato. Immagini*, Roma 1997, p. 12.

⁷ Algo más adelante, en este mismo apartado final, nos detendremos en la importancia de la mirada y los diferentes tipos de mirada que encontramos en las *Imágenes*.

⁸ Vid. F. FANIZZA, *op. cit.*, pp. 14-5.

por Filóstrato — con sus citas literarias, sus excursos eruditos, sus comentarios *extra-visuales*— van dirigidos a la mente del lector, a un lector que sólo posee los ojos de la mente y para el que sólo así es posible recrear la experiencia y la emoción de la pintura.

En Filóstrato hay una carencia total de interés real por la experiencia de la pintura en sí, por el proceso o las emociones que dicha contemplación puede desencadenar en nosotros, más allá de la mera confusión entre realidad e ilusión pictórica —ilusión que, no hemos de olvidarlo, no es responsabilidad única de la pintura, sino que también se debe a la propia creación literaria según queda establecido a partir del pacto del que da cuenta el prólogo⁹—. Toda percepción visual está sometida al control y limitación de la palabra. Sólo es visible aquello que puede contarse y entenderse en relación con un mito o una leyenda. Lo demás queda al margen de la realidad que a Filóstrato le interesa transmitir.

Por otra parte, en la obra de los pensadores antiguos que se interesaron en alguna ocasión por el arte, encontramos una marcada tendencia a situar en un plano superior la formulación mental del arte sobre la propia obra concreta. Es, en cierto modo, un recurso para trascender la pintura. En Cicerón hallamos una formulación clara de esta preferencia por el acto de imaginar el arte, antes que por su concreción:

“ cogitare tamen possumus pulchriora.”¹⁰

Afirmación de la que están muy cercanas las palabras del

⁹ A este respecto, vuélvanse a consultar los apartados II. A. Análisis del prólogo y II. C. El lector de la obra de este trabajo.

¹⁰ Cic. *Orator*, 7

propio Filóstrato en una obra distinta a las *Images*, pero en la que también se ocupa del arte, como hemos tenido ocasión de observar a lo largo del presente estudio:

“ἀναγράφει γάρ τι ἡ γνώμη καὶ ἀνατυποῦται
δημιουργίας κρεῖττον.”¹¹

El arte, de acuerdo con las aseveraciones de ambos autores, siempre está condenado a quedar por debajo de las expectativas creadas. La idea, con su perfección, nunca podrá ser llevada a la realidad, pues la realización concreta nunca podrá llegar al mismo grado de perfección que el modelo concebido¹².

Al situarse Filóstrato en la tradición que prefiere el modelo ideal a su materialización en una creación artística, también coloca en mayor estima a la palabra en comparación con la realidad que supone el cuadro concreto. Ciertamente, la ἔκφρασις de una pintura encierra en sí más perfección que la pintura misma, ya que la palabra está más cercana a la idea, transmite mejor su esencia que la imagen. No en vano *logos* es en griego pensamiento y palabra.

La presencia de la mirada en las *Images* se hace patente en un doble sentido. Por una parte, encontramos la mirada que el espectador ha de lanzar sobre el cuadro, acción a la que continuamente invita nuestro cicerone con apelaciones directas a su

¹¹ VA, VI, 19: “Pues la mente dibuja y configura de mejor manera que la actividad artesanal”

¹² Sobre esta discusión de la preeminencia de la idea sobre la creación concreta, *vid.* E. BIRMELIN, *op. cit.*, pp. 407-8.

auditorio, es decir, al lector mismo¹³. Pero también nos encontramos con una mirada más sutil: la mirada como vehículo de sentimientos en los personajes del cuadro¹⁴. Diríamos que las miradas, en este segundo caso, componen un enigma dentro del otro enigma que es la totalidad del cuadro. El enigma¹⁵ del cuadro ha de descifrarse a través del mito, y éste es únicamente accesible y comprensible para el *sophós*, el sabio que ha adquirido su llave interpretativa gracias a la educación tradicional. El enigma menor de las miradas es comprensible también para el que conoce el mito —pues suele estar directamente relacionado con lo que en él acontece—, pero requiere de una hermenéutica más sutil, ya que la información que los protagonistas de los cuadros transmiten con su mirada es más ambigua y abierta a la conjetura que el asunto general del episodio plasmado.

A lo largo de las *Imágenes* muchos son los ejemplos de estas miradas tan particulares de los personajes, miradas que parecen abrir una puerta más allá de la que constituye el propio cuadro con respecto a nuestro mundo de lectores-espectadores. Esas miradas son un todavía más allá. Es el caso de la mirada

¹³ Muy habitualmente estas llamadas de atención sobre el cuadro se formulan después de haber dedicado un primer momento a la rememoración del mito que se plasma en la pintura. Tras esta introducción que da las pautas para la adecuada comprensión de lo representado, se ordena al espectador-lector que dirija su atención sólo al cuadro (por ejemplo *Anfión* I, 10). También en ocasiones la llamada hacia el cuadro se produce directamente al inicio de la descripción, sin resumen introductorio (así en *Amores* I, 6).

¹⁴ La importancia que Filóstrato concede a la mirada ha de entenderse en relación con la importancia que en su momento adquiere la fisognómica. Vid. E.C. EVANS, "Physiognomics in the Ancient World", *TAPhS* 59 (1969) 5-98.

¹⁵ El propio Filóstrato emplea el término enigma (*αἰνύγμα*) para referirse al acertijo que en cierto sentido propone cada cuadro a aquél que se sitúa ante él, aunque el término haya de entenderse un tanto metafóricamente, ya que la interpretación de las pinturas filostratas no precisa una hermenéutica tan compleja como la que ha de aplicarse a piezas como la de la *Tabla de Cebes*. Como ejemplo de casos en los que Filóstrato recurre a este término vid. *Im.* I, 6; I, 22 y II, 1.

enamorada de Pasífae contemplando al toro de sus desdichas¹⁶, o la mirada de Galatea que desprecia las atenciones del Cíclope y que indica los horizontes tan amplios a los que aspira y en los que no se incluye al pobre enamorado¹⁷, o el singular análisis psicológico que Filóstrato se permite con los ojos de Pantea¹⁸, o la de la pareja que forman Quirón y el niño Aquiles, éste denotando la ingenuidad de su corta edad, el otro la prudencia de su carácter¹⁹.

Lo sugerente es, con todo, ese juego recurrente con la mirada: el espectador ha de *mirar* hacia el contenido del mito, hacia su memoria en la que se acumulan los conocimientos mitológicos aprendidos, para luego lanzar esa mirada hacia el exterior, hacia el cuadro en busca de datos que hagan posible el *reconocimiento*, y en ese cuadro encontrará, a su vez, la expresión de los ojos de los personajes que sólo será descifrable para quienes conozcan el mito y puedan dilucidar la causa de ese espanto o de esa alegría reflejada.

El mito, en resumen, posee el secreto de todas las miradas, la del espectador sobre el cuadro y la de los propios personajes que figuran en él. Sin el conocimiento mitológico, cabe deducir, cualquier mirada, cualquier experiencia artística encubre un mensaje para nosotros inalcanzable. Un misterio que nos deja fuera del orden interno del cuadro. El mito, la palabra, el *logos*, es el elemento que activa lo expresado en la pintura, que hasta entonces carece de sentido, está incompleto, y casi existe a la deriva, como un existir a medias. El mito sirve de ancla a lo representado, pero va más allá de lo contenido en la pintura. Lo envuelve y al mismo tiempo lo despliega con antecedentes y momentos posteriores no representados en la

¹⁶ Vid. el análisis detallado de esta ἑκφρασις en el apartado II.B.II.5. Pasífae de este trabajo.

¹⁷ Im. II, 18

¹⁸ Im. II, 9

¹⁹ Im. II, 2.

pintura, como un *continuum* narrativo que sólo en parte dispusiera de ilustraciones al texto.

En el trabajo presentado hemos procurado mostrar la íntima vinculación existente entre la época a la que pertenece Filóstrato, marcada profundamente por el movimiento cultural de la Segunda Sofística, y la producción literaria de nuestro autor. Tanto en el cultivo peculiar que Filóstrato realiza del género de la *ἑκφρασις*, como en la manera en que se aproxima a la pintura y a la mitología contenida en los cuadros que describe, revela nuestro autor una profunda deuda con su época y los principios literarios y formativos de ésta. La obra de Filóstrato en su totalidad, pero especialmente las *Descripciones de cuadros*, es un espejo nítido de las aspiraciones de toda una época y también de sus limitaciones.

El espíritu de la época significa uno de los primeros momentos de toma de conciencia y profunda reflexión sobre lo que el patrimonio cultural heleno significaba para la tradición europea. Frente al otro gran momento, la época helenística —con su inestimable labor compiladora y editora de textos literarios, de comentarios y actividad investigadora, que hace de nuestra filología clásica una de las doctrinas científicas con origen más antiguo—, el espíritu que alienta la etapa del s. II-III d.C. se antoja más globalizador, ya que el interés *arcaizante* abarca y se refleja en todos los ámbitos de la vida, no sólo en el plano filológico, sino también histórico, de modas que afectan desde la onomástica hasta los sistemas de medidas, como muy bien refleja Bowie en su famoso artículo sobre la época²⁰. Y otra diferencia frente a la época

²⁰ E.L.BOWIE, "The Greeks and their Past in the Second Sophistic", *Past and Present*, 46 (1970), 3-41 (también en M.I.FINLEY (ed), *Studies in Ancient Society*, Londres 1974, pp 166-209 (*Estudios sobre historia antigua*, Madrid 1981, trad. R. LÓPEZ))

helenística, es un cierto matiz de melancolía que lo embarga todo. Para la época helenística los días gloriosos se encontraban gozosamente cerca, mientras que los sostenedores de la Segunda Sofística eran más dolorosamente conscientes de lo que podían perder, si caía en el olvido la herencia de siglos.

En la primera de las tres partes que conforman este estudio, hemos procurado dar una visión general de los puntos de la vida y obra de nuestro autor que han sido objeto de trabajos anteriores al nuestro. La comprensión del ambiente socio-cultural al que pertenecía Filóstrato es el primer paso necesario para adentrarnos en su obra. La posición relevante que los sofistas alcanzan en el Imperio Romano, y la conciencia que gracias a su labor se adquiere del legado cultural griego en un momento crítico, son características cuya apreciación nos permite elaborar un juicio más justo de una época, la del s. II d.C., que en numerosas ocasiones ha sido atacada por su falta de originalidad. Asimismo, esa preocupación por la herencia recibida del período de esplendor de la literatura griega, determina la producción de los autores de la época, como muy bien puede verse en la obra de Filóstrato, paradigmática a este respecto.

Dentro de la creación de Filóstrato las *Descripciones de cuadros* son doblemente interesantes, ya que por un lado recurren a esa tradición clásica, canónica, que la Segunda Sofística se afana en restaurar, pero al mismo tiempo son un reflejo de la idiosincrasia de la época imperial, de aquellas peculiaridades que nada tienen ya que ver con la tradición de los siglos dorados de Grecia. Así, una obra como las *Descripciones*, que no es sino un catálogo de pinturas que sólo interesan como excusa adecuada para la exposición del erudito,

sin estructura precisa, con un cuidado estilo descuidado, una obra así sólo se entiende en un momento como el s. II d.C. Irónicamente, las *Descripciones*, una obra que busca llamar la atención sobre un legado valioso, probablemente no encontrarían hueco ni reconocimiento en la época que tanto reverencia su autor.

El uso que en las *Descripciones* hace Filóstrato del género de la ἑκφράσις es, de nuevo, igualmente paradójico, ya que parte de un recurso literario que arrastra una larga y honorable tradición a sus espaldas, para darle un aspecto distinto y novedoso. Ciertamente, de entre el *Corpus Philostrateum* las *Descripciones* destacan por su frescura, por poseer un extraño aire moderno, atribuible, quizá, a su laxa estructura, o al afán que demuestra por recontar los mitos antiguos, una obsesión típica de la modernidad.

Con el análisis pormenorizado de algunas de las ἑκφράσεις filostrateas, organizado en dos grandes grupos (Mundo Infantil, y Cuadros con mujeres), hemos intentado profundizar en la manera que Filóstrato juega con su herencia literaria y cómo va construyendo la descripción según sus propios intereses. En se hace evidente la presencia del *logos* en el doble sentido de principio ordenador y razonamiento, vehículo del conocimiento, y en el sentido de relato mitológico que se narra. La mitología es la clave hermenéutica que permite la comprensión de lo representado en el cuadro.

Así, el patrimonio mitológico y literario adquirido gracias a la *paideía* tradicional permite la correcta interpretación del cuadro, el acceder a esta expresión cultural, y, al mismo tiempo, capacita al auditorio y al lector para seguir al cicerone en sus comentarios. Pues la pieza ecfrástica ha sido ideada ante todo para lucimiento del

sofista, ya que la *écphrasis* en las *Imagines* rebasa los límites de la mera descripción e incluso de la interpretación que acerque la pintura al lector que no puede contemplar el cuadro, para convertirse en una pieza autónoma que alude a otros textos que tratan la misma historia mitológica y a otros modelos iconográficos²¹. La *écphrasis* filóstratea recrea el relato representado, partiendo de la pintura, pero no limitándose a ella, sino utilizándola de primer paso en una larga escalera de otras versiones. Utiliza la pintura y el procedimiento estrictamente ecfástico para crear una pieza literaria independiente, y que no puede considerarse únicamente una descripción²².

La finalidad que persigue el sofista con estas piezas ecfásticas es la demostración de su habilidad oratoria, como hemos mencionado. Ese lucimiento personal depende en gran medida de la respuesta de su auditorio, de la posibilidad de conmoverlo. Por ello, Filóstrato se sirve de recursos no meramente descriptivos en sus piezas ecfásticas, en especial tiende a la dramatización de la escena que aparece en el cuadro. La dramatización significa dar vida a las imágenes, con la consecuencia directa que hemos analizado al hablar del lector y su relación con el texto: la supresión de las fronteras que separan los tres ámbitos que se ven implicados en la obra —ámbito de la lectura, de la contemplación y de la representación—, y la confusión entre la realidad del lector con la referencia del mundo de

²¹ Así, en el caso de la descripción de los Coditos que acompañan al Nilo, Filóstrato menciona que en el cuadro que describe, los hipopótamos y los cocodrilos se encuentran en el fondo del río para no asustar a los pequeños, y por eso no aparecen en la pintura. Este comentario es el resultado de que nuestro autor compare el cuadro que efectivamente describe con otras versiones que tiene en mente del mismo motivo; al no encontrar en el cuadro que le ocupa los animales habitualmente relacionados con el Nilo, cocodrilos e hipopótamos, Filóstrato justifica su ausencia con esta apreciación ingeniosa. *Vid.* el apartado en el que se comenta esta *écphrasis*, B. I. 5. Otros grupos de figuras infantiles de la mitología: Coditos (I. 5)

²² Es, aproximadamente, la opinión que sostiene a A. LESKY, "Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer", *Hermes* 75 (1940) 38-45, donde se afirma que las *Imagines* de Filóstrato tenían dos claros fines: la descripción e interpretación de lo descrito, más un embellecimiento de lo representado

ilusión propuesto en la obra, el del espectador y el de la pintura²³. Al dirigirse a la emoción del auditorio mediante la dramatización de lo descrito, busca hacerle participar en la propia experiencia artística a través de la palabra. Ya el autor anónimo del *De Sublime*²⁴ subrayaba el hecho de que los pasajes literarios recordados por excepcionalidad no son tanto aquellos dirigidos a la capacidad de reflexión del lector, como los que buscan que experimente admiración y sorpresa. Y precisamente es esta carga emotiva, la sorpresa con la que Filóstrato intenta atrapar la atención de su auditorio, la descripción entendida como espectáculo, la que nuestro autor logra gracias a la dramatización de lo representado.

La excusa de la obra es la pintura, como hemos repetido a lo largo de este trabajo. Excusa para entrar en un ameno diálogo con el acervo mitológico y literario, pues a través de la imagen se busca el mito, la palabra. Un cierto reflejo de “mala conciencia”, debida a esa preferencia sin rubor por la historia que relata la pintura y no por la pintura en sí, lleva a Filóstrato a incluir periódicamente tímidos comentarios de índole técnica, con todo, muy superficiales, con los que llama la atención sobre la técnica de sombras utilizada, la *skiagraphía*, la habilidad técnica del pintor, y poco más. El sofista ha de saber hablar con elegancia de todo asunto, pero le delatan sus obras. No es que a Filóstrato en concreto no le importe la imagen, sino que, como toda la pintura de su tiempo, tampoco ésta se entiende sin referencia al mito.

²³ Sobre la dramatización y otros recursos utilizados por Filóstrato para conmovir al auditorio vid. R. J. GALLÉ CEJUDO, “Recursos sinestésicos en las *Imágenes* filóstrateas”, *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina de la Universidad de Cádiz* 7-8 (1997-8) 9-32. Sobre la dramatización en otras obras de la época, que también cultivan el género de la écfrasis vid. J. G. MONTES, “En torno a la impostura dramática en la novela griega. Comentario a una écfrasis de espectáculo de Heliodoro”, *Habis* 23 (1992) 217-35.

²⁴ *De Sublime* I, 4.

El pintor congela el movimiento y el tiempo del transcurrir de héroes y dioses, de la narración mitológica, los encierra en un único espacio y quintaesencia en la pintura miles de palabras dichas por otros, relatos de viejas y versos de poetas. Filóstrato se dedica al quehacer inverso en sus ἐκφράσεις, dotando a la imagen de movimiento, de tiempo, de espacios cambiantes, de sonido, de olor y de sabor, gracias al poder perpetuo de la palabra que, a la manera de un ensalmo, logra romper el hechizo que el pintor ha sabido tender sobre el mito. Porque en muchas ocasiones la pintura surge ante nuestros ojos en el momento álgido del mito, en la crisis de lo que se cuenta, y la labor del cicerone consiste en jugar con esa tensión dramática, hacernos llegar a ella sin perder el antes y el después.

La participación del autor, su carácter de intermediario entre la pintura (si aceptamos su existencia) y el lector, es un punto de extraordinaria importancia, debido principalmente a todo lo que añade a lo existente en el cuadro, ya sean referencias literarias o cualquier otro tipo de digresiones, particularidades éstas que dotan a las descripciones de Filóstrato de su singular encanto. Pero ese carácter de mediador ha de entenderse, asimismo, en relación con la dimensión didáctica de las *Imágenes*.

La presencia de ese tímido interlocutor, que apenas se deja ver entre el monólogo del maestro, y de ese joven auditorio, del todo mudo pero extrañamente presente, incluso en nuestra lectura individual, pero sobre cuya existencia se teje toda la trama de las descripciones, es la razón de ser de la labor del sofista que es Filóstrato. Sin ese “otro”, sin el heredero, la actividad del Segunda Sofística se acaba en sí misma, estéril. Filóstrato, aunque sólo sea a través de ese silencio cómplice y atento del muchacho, precisa de los

ojos y los oídos en los que depositar la semilla de los mitos, de las palabras dichas por otros autores en otras obras, porque lo clásico es, ante todo, un *continuum* de motivos, de referencias, de versiones.

El cicerone que recorre la Galería Napolitana en nuestro texto no sólo está alentado por el placer antiguo de visitar historias mitológicas, de volverles a poner palabras, sino que también le recorre la vieja necesidad de entregar el testigo de esos conocimientos. Porque la figura del muchacho en las *Imagines* no sólo es —no “sólo”, pero “también”, porque, como todo en las *Imagines*, los motivos son siempre mezclados— el expediente del que se sirve el autor para entregarse sin ataduras a la *bendita manía de contar*, de re-contar. Ante todo, el muchacho es el interlocutor sin el que el venerable edificio de la *paideía* se viene abajo, y la Segunda Sofística sin la *paideía* tradicional no puede respirar. Pues, no sólo es ella misma el producto de la tradicional formación escolástica, entendida en el sentido más generoso, sino que su producción va dirigida sólo a aquellos que posean las claves que tal formación les proporciona. Sin Homero, sin Eurípides, sin el *corpus* canónico de autores siempre, ¿puede apreciarse de igual modo un *capricho* literario como las *Imagines*?

Pero las descripciones de Filóstrato introducen también un factor de desconcierto. Ciertamente, como hemos procurado analizar y reflejar en el apartado dedicado al lector, las *Imagines* poseen una naturaleza extrañamente moderna en la relación que establece con el lector. Juega a confundir sus puntos de referencia, introduciéndole en una ilusión literaria que enreda su identidad, hasta lograr que se identifique con el espectador de pinturas que no ve, pasando a formar parte de ese auditorio jovencísimo que sigue al

cicerone en su recorrido por la espléndida pinacoteca. Pero, no se contenta con eso, y de nuevo logra equivocar sus coordenadas de realidad, su sentido de la verdad, y le convence para que traspase la frontera que separa al espectador del mundo representado en la pintura, para que saboree y huela lo allí representado, anulando los límites que se alzan entre ambos mundos. Y cuando al fin el lector cae en la trampa, y se cree espectador y casi figura de un cuadro, pues participa de lo allí representado, el lector ha de volver a su ser real: al de lector que no ve las pinturas ni puede escuchar las confidencias de Dioniso acerca de si los besos de Ariadna saben, en verdad, a manzanas.

La complicidad que Filóstrato requiere del lector, la transformación de su papel de meramente receptivo a participativo, en tanto en cuanto gran parte del disfrute que se deriva del juego propuesto por el autor nace de la percepción de ese entrecruzarse de los tres mundos presentes en la obra —el del lector, el del espectador y el del cuadro—, todo esto, convierte al lector de las *Imagines* en un lector poco usual para el mundo antiguo.

Un lector que ha de continuar la lectura más allá del texto, ya que, por una parte, el propio texto le lanza hacia otros textos paralelos y otras pinturas, y también debido a que ese juego ilusionista de realidades que se confunden, propiciado por el autor, precisa de un lector que al cerrar el libro todavía prolongue el juego de las confusiones entre lo real y lo pintado, entre lo visto y lo leído, entre el aquí de la realidad concreta del libro y el allá de la pinacoteca, y aún más allá del mundo del mito. Pues una sutil pieza de la broma literaria consiste en que el lector se haga consciente de haber participado también de la ilusión de ver los cuadros, ilusión de

la que —a mayor abundamiento— avisa el autor en el prólogo.

Este carácter peculiar de la obra que nos ocupa, que requiere implícitamente —incluso sin que el autor sea del todo consciente de dicho requisito— una lectura poco convencional, nos ha permitido realizar un análisis cercano a las teorías modernas de intertextualidad y de estudios del papel y actividad del lector que esperamos hayan resultado, al menos, sugerentes.

Si hemos querido concluir este trabajo con una reflexión sobre la oposición palabra / imagen, se debe a que no sólo la consideramos la clave del arco que conforman las ἐκφράσεις de Filóstrato en su conjunto, sino porque también se encuentra en la base de los cimientos de la percepción del arte por parte de Occidente. El imperio de la palabra sobre cualquier manifestación de nuestra cultura ha permanecido inquebrantable durante siglos y milenios. El gran descubrimiento del hombre, su inagotable invento que le ha permitido llegar siempre más lejos. Pero también un tirano que se ha hecho sentir, con mano de hierro, sobre otros lenguajes humanos, y en especial han sido las artes plásticas las que han debido pagar un severo tributo a su soberanía.

IV. BIBLIOGRAFÍA

A continuación ofrecemos una lista ordenada alfabéticamente de las obras actuales (bibliografía secundaria) empleadas en la realización de este trabajo, tanto las previamente mencionadas en las notas a pie de página, como aquellas otras que, aunque consultadas, no se han citado expresamente en el cuerpo del texto.

L. ADAD CASAL, s.v. "Horae", *LIMC*, 533-8.

T. W. ALLEN, W. R. HALLIDAY, E. E. SIKES, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936.

L. ANDERSEN, "The Shield of Heracles: problems of genesis", *C&M* 30 (1969).

G. ANDERSON, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976.

—, "Putting Pressure on Plutarch: Philostratus, Epistle 73", *CPh* 72 (1977).

—, "The Mystic Pomegranate and the Vine of Sodom: Achilles Tatius 3.6", *AJPh* 100 (1979).

—, *Philostratus. Biography and Belles-Lettres in the Third Century A.D.*, Londres 1986.

—, *The Second Sophistic. A cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres 1993.

E. ANGEHRN, "Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung", pp. 59-74 en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munich 1995.

R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Turín 1974.

I. AVOTINS, "The Date of the Recipient of the Vitae Sophistarum", *Hermes* 106 (1978).

—, "The Year of Birth of the Lemnian Philostratus", *AC* 47 (1978) 538

E. BADIAN, "Alexander the great and the Unity of Mankind", *Historia* 7

(1958) 425-44.

A. BALIL, *Pintura helenística y romana*, Madrid 1962.

D. BARTONKOVA, "Prosimetrum, the Mixed Style in Ancient Literature", *Eirene* 14 (1976) 65-92.

S. BARTSCH, *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princenton 1989.

M. BEAUJOUR, "Some paradoxes of description", *YFS* 61 (1980) 27-59.

B. F. BECK, *Honey and Health*, Nueva York 1938.

A.S. BECKER, "Reading poetry through a distant lens: ecphrasis, ancient greek rhetoricians and the pseudo-hesiodic Shield of Herakles", *AJPh* 113 (1992).

A. BELTRAMETTI, "Mimesi parodica e parodia della mimesi", pp. 211-25 en D. LANZA - O. LONGO (eds.), *Il meraviglioso e il verosimile*, Florencia 1989.

—, "La Parodia Letteraria", pp. 275-302 en G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA (eds.), *Lo Spazio letterario della Grecia Antica*, Roma 1994, vol. I, tomo III.

A. BERNABÉ, *Himnos homéricos*, Madrid 1988.

—, *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid 1992.

—, "Nacimientos y muertes de Dioniso en los mitos órficos", pp. 29-39 en C. SÁNCHEZ - P. CABRERA (eds.), *En los límites de Dioniso. Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional*, Murcia 1998.

M. L. BERNARD, s.v. "Ariadna", *LIMC*, 1068-72.

R. BIANCHIBANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milán 1970.

—, "Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana" en *Storicità dell'arte classica*, Bari 1973.

—, *Del Helenismo a la Edad Media*, (trad. española) Madrid 1981.

M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York 1961.

—, *Ancient Copies*, Nueva York 1977.

E. BIGNAMI, *La Paetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Florencia 1932.

E. BIRMELIN, "Die Kunsttheoretischen Gedanken in Philostrat Apollonios", *Philologus* 88 (1933) 149-80, 193-414.

N. BLANC-F. GURY, s.v. "Amor, Cupido", *LIMC*, 1043-4.

M. E. BLANCHARD, "Problèmes du texte et du tableau: les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'empire" en *cur.* B. CASSIN, *Le plaisir de parler*, Paris 1986. "

P. von BLANCKENHAGEN, "Narration in Hellenistic and Roman Art", *AJA* 61 (1957) 78-83.

G. BOEHM, "Bildbeschreibung: Über die grenzen von Bild und Sprache", pp. 23-40, en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munich 1995.

J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris 1958.

G.W. BOWERSOCK, *August and the Greek World*, Oxford 1965.

—, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969.

— (ed.), *Approaches to the Second Sophistic*, Pennsylvania 1974.

G.W. BOWIE, "The Greeks and their Past in the Second Sophistic", en M. I. FINLEY (ed.), *Studies in Ancient Society*, Londres 1974. (*Estudios sobre historia antigua*, Madrid 1981, trad. R. LÓPEZ)

—, "The importance of Sophists", *YCS* 27 (1982).

—, "Les lecteurs du roman grec", en M. F. BASLEZ, P. HOFFMANN, M. TREDÉ, *Le monde du roman grec. Actes du coll. intern. tenu à l'Ecole Norm. Sup.*, Paris 1992.

M. BRIOSO SÁNCHEZ, *Apolonio de Rodas: Las Argonáuticas*, Madrid 1986.

N. BRYSON, *Word and Image*, Cambridge 1981.

C. BUFFIERE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956.

W. BURKERT, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge 1987.

E. BUSCHOR, *Das hellenistische Bildnis*, München 1949.

J. L. CALVO, *Odisea*, Madrid 1992.

M. CAMAGGIO, "Le Immagini filostratee e la pittura pompeiana: Il quadro di Dedalo e Pasifae", *Historia* 4 (1930) 481-506.

F. CÀSSOLA, *Inni Omerici*, Verona 1975.

G. CAVALLO, "Libro e cultura scritta" en *Storia di Roma, IV. Caratteri e morfologie*, Turín 1989, pp. 693-734.

—, "Gli ussi della cultura scritta nel mondo romano" en PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Princeps urbinum. Cultura e vita sociale dell'Italia romana*, Milán 1991.

—, "Discorsi sul libro", pp. 613-647 en G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA (eds.), *Lo Spazio letterario della Grecia Antica*, Roma 1994, vol. I, tomo III.

C. CAVARNOS, *Plato's Theory of fine Arts*, Atenas 1973.

D. L. CLARK, *Rhetoric in graeco-Roman Education*, Nueva York 1957

S. G. COLE, "Could Greek Women read and write?", en H. P. FOLEY (ed.) *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York - París - Londres - Montreux - Tokyo 1981.

B. COLPI, *Die Paideia des Themistocles: ein Beitrag zur Geschichte der Bildung in 4. Jr.u.Chr.*, Frankfurt 1987.

R.M. COOK, "The Date of the Hesiodic Shield", *CQ* 31 (1937).

D. del CORNO, "Anzia e le compagne, ossia le eroine del romanzo greco", en R. UGLIONE (ed.), *Atti del II Congresso Internazionale: "La donna nel mondo antico"*, Turín 1989.

J.M. CORTÉS, *Elio Arístides: un sofista griego en el Imperio Romano*, Madrid 1995.

L. R. CRESCI, "La figura di melite in Achille tazio", *A&R* 23 (1978) 74-82.

E. CRESPO GÜEMES, *Heliodoro: las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid 1979.

R. CRIBIORE, "A Homeric Writing exercise and Reading Homer in School", *Tyche* 9 (1994) 1-8.

—, *Writing, Teachers and students in graeco-roman Egypt*, Atlanta 1996.

V. CRISTÓBAL, "Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas", *CFC* 23 (1989) 51-96.

L.A. de CUENCA - M.A. ELVIRA, *Filóstrato el Viejo, Imágenes. Filóstrato el Joven, Imágenes. Calístrato, Descripciones*, Madrid 1991.

L.A. de CUENCA, "La retórica del voyeur: Filóstrato y Calístrato", en C. MOROCHO (ed.), *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León 1987.

W. A. DASZEWSKI, s.v. "Ariadna", *LIMC*, 1066-8.

J. DAVIDSON REID, *The Oxford Guide to Mythology in the Arts, 1300-1990*, Oxford 1993.

N. DEMAND, "Plato and the Painters", *Phoenix* 29 (1975) 1-20

R. DODDS, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge 1965.

J. L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, París 1986.

S. DUBEL, "La description d'objets d'art dans les *Étiopiques*", *Pallas* 36 (1990) 101-15.

U. ECO, *Opera aperta*, Milán 1962.

—, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1980.

E.C. EVANS, "Physiognomics in the Ancient World", *TAPhS* 59 (1969) 5-98.

L. FAEDO, "Le immagini dal testo", en *Luciano di Samosta. descrizioni di opere d'arte*, Turín 1994.

—, "L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione", pp. 5-42 en S. SETTIS (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turín 1985.

A. FAIRBANKS, *Philostratus Images; Callistratus descriptions*, Londres 1931.

F. FANIZZA, *Filostrato. immagini*, Roma 1997.

B. FELDMANN, "Homers andere Welt: Der Schild des Achilleus", *Antaios* 10 (1969).

J.T. FITZGERALD - L.M. WHITE, *The Tabula of Cebes*, Chico (California) 1983.

E. FRÄNKEL, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, Munich 1968.

M. FUSILLO, "Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco", *MD* 25 (1990) 27-48.

—, "Letteratura di Consumo e romancesca", pp. 233-73 en G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA (eds.), *Lo Spazio letterario della Grecia Antica*, Roma 1994, vol. I, tomo III.

P. GABRIELI, "Studi su due opuscoli lucianei: *Imagines* e *Pro Imaginibus*", *ral* 11 (1935) 328-9

N. GALI, *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón, la invención del territorio artístico*, Barcelona 1999.

R. J. GALLÉ CEJUDO, "Recursos sinestésicos en las Imágenes filostratas", *Excerpta Philologica. Rev. de Filol. Griega y Latina de la Univ. de Cádiz*, 7-8 (1997-8) 9-32.

T. GANTZ, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore y Londres 1993.

C. GARCÍA GUAL, *Calímaco y Crisóroo*, Madrid 1982.

—, *Introducción a la mitología griega*, Madrid 1992.

—, *Audacias femeninas*, Barcelona 1993.

—, "La originalidad de Longo o el tiempo del amor en Dafnis y Cloe", *Homenaje a L. Gil*, Madrid 1994.

—, "Desnudo y mitología. Contrastes y variaciones", *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona 1998.

Th. T. GASTER, *Thespis*, Nueva York 1966.

G. GEBAUER - C. WULF, *Mimesis*, Hamburgo 1998.

G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París 1982.

M.C. GINER SORIA, *Filóstrato. Vidas de los Sofistas*, (trad. española) Madrid 1982.

S. GOLDHILL - R. OSBORNE, *Art and text in Ancient greek Culture*, Cambridge 1994.

E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial representatios*, Oxford 1977.

J. GONZÁLEZ ROVIRA, *Del color de los etíopes. Sobre el influjo de la imaginativa en la concepción*, Barcelona 1996.

F. GRAF, "Ekphrasis: die Entstehung der Gattung in der Antike", pp. 143-55 en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munich 1995.

M. GREENE, *The Arts and the Art of Criticism*, Princenton 1940.

P. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, París 1958.

B. A. van GRONINGEN, "General Literary Tendencies in the Second Century A.D.", *Mnemosyne* 18 (1965) 41-56.

F. GROSSO, "La Vita di Apolonio di Tiana come fonte storica", *Acme* 7 (1954) 333-532.

L. GUERRINI, "Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone", *Stud. Misc.* 1 (1958-9) 43-53.

P. HADOT, *Le galerie des tableaux*, París 1991.

R. HAMILTON, *The Architecture of Hesiodic Poetry*, Londres 1989.

Ph. HAMON, "Rhetorical Status of the Descriptive" en *Towards a Theory of Description. yale french Studies* 61 (1981) 1-26
—, "What is Description?", en *French Literary Theory Today: A Reader*. ed. T. TEODOROV, Cambridge 1982, 147-78.

J.A. HEFFERNAN, "Ekphrasis and representation", *New Literary History* 22 (1991) 297-316.

A. HEKLER, *Greek and Roman Portraits*, Londres 1912.

A. HERMARY, H. CASSIMATIS, R. VOLKKOMER, s.v. "Eros", *LIMC*, 850-1.

B. HILMER, "Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der

Beschreibung", pp. 75-97 en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munich 1995.

R. HINKS, *Myth and Allegory in Ancient Art*, Londres 1939.

S. W. HIRSCH, *The Friendship of the Barbarians: Xenophon and the persian Empire*, Hanover-Londres 1985.

F. W. HOUSEHOLDER, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, Nueva York 1941.

—, "ΠΑΡΩΔΙΑ", *CPh* 39 (1944) 1-9.

B. HUNDSALZ, *Das dionysische Schmuckrelief*, 1987.

L. HUTCHEON, "Ironie, satire, parodie. une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique* 46 (1981) 140-55.

J. IRMSCHER, "Über die hellenistische Ekphrasis", *ACD* 24 (1988) 23-7

W. ISER, *The Implied Reader: Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore 1974.

—, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic response*, Baltimore 1978.

W. JÄGER, *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, (trad. española) México 1957.

A. JOLLES, s.v. "Horai", *RE* 8 (1913) 2300-13.

C.P. JONES, "Two Enemies of Lucian" *GRBS* 13 (1972).

—, *Plutarch and Rome*, Oxford 1971.

—, "The Reliability of philostratus", pp. 11-6 en G.W. BOWERSOCK (ed.), *Approaches to the Second Sophistic*, Pennsylvania 1974

—, "Prosopographical notes on the Second Sophistic", *GRBS* 21 (1980) 373-80.

J. JÜNTHER, *Hellenen und Barbaren*, Leipzig 1923.

E. KALINKA-O. SCHÖNBERGER, *Philostratos, Die Bilder*, Munich 1968.

W. KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich 1977.

C.L. KAYSER, *Notae in Neronem*, Heidelberg 1846.

—, *Flavii Philostrati quae supersunt*, Zurich 1849.

G.A. KENNEDY, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princenton 1983.

—, *A New History of Classical Rhetoric*, Princenton 1994.

J. KESTNER, "Ekphrasis as Frame in Longus' *Daphnis and Chloe*", *CW* 67 (1973) 166-71.

E. C. KEULS, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978

—, *Painter and Poet in Ancient Greece*, Teubner-Stuttgart 1997.

B.A. KIMBALL, *Orators and Philosophers: a History of the Idea of Liberal Education*, Nueva York 1986.

J. F. KINDSTRAND, *Homer in der zweiten Sophistik*, Uppsala 1973.

A. KLEIN, *Child Life in Greek Art*, Nueva York 1932.

W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Viena 1921.

H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna 1954.

—, "Die Parodie", *Glotta* 35 (1956) 127-32.

A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. "Semele", *LIMC*, 725-6.

M. KRIEGER, "Das Problem der Ekphrasis", pp. 41-57 en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munich 1995.

P. de LACY, "Plato and the Intellectual Life of the Second Century A.D.", pp 4-10 en G.W. BOWERSOCK (ed.), *Approaches to the Second Sophistic*, Pennsylvania 1974.

L. LANNOY, *Philostratus: Heroicus*, Leipzig 1977.

L. LAURENZI, *Ritratti Greci*, Florencia 1941.

E.W. LEACH, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representation of Land scape in Republican and Augustan Rome*, Princenton 1988.

R. W. LEE, *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, Nueva

York 1967 (*Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Florencia 1974.)

K. LEHMANN, "Ignorance and Search in the Villa of the Mysteries", *Journal of Roman Studies* 52 (1962).

A. LESKY, "Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer", *Hermes* 75 (1940) 38-45.

T. LORENZ, *Galerien von griechischen Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965.

M. MACHAIRA, s.v. "Horai", *LIMC*, 508-10.

S. MAFFEI, "Le *Imagines* di Luciano: un *patchwork* di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio", *SCO* 36 (1986) 147-64.

—, "La σοφία del pittore e del poeta nel proemio delle *Imagines* di Filostrato Maggiore", *ASNP*, III, 21, 2 (1991) 591-621.

H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princenton 1981.

M. A. MANACORDA, *La Paideia di Achille*, Roma 1971.

H. MANKIEWICZ, "Ut Pictura Poesis: A History of the Topos and the Problem", *New Literary History* 18 (1987) 535-558.

T. MANTERO, *Recherche sull' Heroicos di Filostrato*, Génova 1966.

H.I. MARROU, *Historie de l'education dans l'antiquité*, París 1908 (trad. española, Buenos Aires 1965).

M. MARTÍN HERNÁNDEZ, "El Estudio de la literatura clásica en el Egipto helenístico", *Eclás* 116 (1999) 37-48.

F. MATZ, *Ein römisches meisterwerk. Der Jahreszeiten-Sarkophag Badminton*, Nueva York 1958.

P. MAZON, *Eschyle, II*, París 1925.

M. McKEON, "Literary Criticism and the Concept of imitation in Antiquity", *Modern Philology* 34 (1936) 1-35.

A. MELERO, *Sofistas: testimonios y fragmentos*, Madrid 1996.

Ph. MERLAN, "Isocrates, Aristotle and Alexander the Great", *Historia* 3 (1954-5) 60-81.

F. MESTRE, "Homère entre Dion Chrysostome et Philostrate", *Anuari de Filologia* 13 (D1) (1990) 89-101.

—, *L'assaig a la literatura greca d'època imperial*, Barcelona 1991.

E. MEYER, "Apollonius von Tyana und die Biographie des Philostratos", *Hermes* 52 (1917).

M. W. MEYER, *The Ancient Mysteries: a sourcebook*, San Francisco 1987.

Ch. MICHEL, "Die Weisheit der maler und Dichter in den Bildern des Älteren Philostrat", *Hermes* 102 (1974) 457-66.

J. MILLER, s.v. *Apollonius von Tyana*, PAULY-WISSOWA, *RE*, II, 1, 1986.

C. MIRALLES, *Filóstrato: Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato: Descripciones*, Madrid 1996.

W.J.T. MITCHELL (ed.), *The Language of Images*, Chicago y Londres 1980.

J. G. MONTES, "En torno a la impostura dramática en la novela griega. Comentario a una écfrasis de espectáculo de Heliodoro", *Habis* 23 (1992) 217-35.

E. M. MOORMANN - W. UITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, (trad. española) Madrid 1997.

K. MÜNSCHER, "Die Philostrate", *Philologus*, suppl. 10 (1907).

J.L. MYRES, "Hesiodic Shield of Herakles: its structure and workmanship", *JHS* 61 (1941).

G. NACHTERGAEL, "Fragments d'anthologies homériques", *CE* 46 (1971) 344-51.

—, *Documents pédagogiques dans les classes d'Égypte après les papyrus scolaires grecs*, Bruselas 1980.

P. NILSSON, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*,

Lund 1957.

J. ONIANS, *Art and Thought in Hellenistic Age*, Londres 1979.

P. ORTIZ GARCÍA, *Tabla de Cebes*, Madrid 1995.

J. PALM, *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, Lund 1959.

—, "Bemerkungen zur Ekphrasis in der griechischen Literatur", *Kungliga Humanistiska Vetenskapssamfundet i Uppsala* 1 (1965) 108-211

J. PAPADOPOULOS, s.v. "Pasiphae", *LIMC*, 193-7

B. PATERA, *La letteratura sull'arte nell'Antichità*, Palermo 1975.

Z. PAVLOVSKIS, "The Education of Achilles, as Treated in the Literature of the Late Antiquity", *La Parola del Passato* 20 (1965) 281-97.

A. C. PEARSON, *Sophocles Fragments*, Amsterdam 1963.

R.J. PENELLA, "Philostatus' Letter to Julia Domna" *Hermes* 107 (1979).

P. PEPIN, *Mythe et allégorie: de Philon d'Alexandrie a Dante*, Paris 1987.

D. PESCE, *La Tavola di Cebete*, Brescia 1982.

J. PIGEAUD, "Le bouclier d'Achille, Homère, Iliade, XVIII, 478-608", *REG* 101 (1988).

J. J. POLLIT, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven-Londres 1974.

—, *El Arte helenístico*, Madrid 1989 (trad. española C. LUCA DE TENA)

—, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge 1990.

H. PROTZMANN, "Realismus und Idealität in spätklassik und Frühhellenismus", *JDAI* 92 (1977) 169-203.

C. PRENDERGAST, *the Order of Mimesis*, Cambridge 1986.

R.J. RABEL, "The Shield of Achilles and the Death of Hector", *Eranos* 87 (1989).

B.P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II et III siècles après J.-C.*, París 1971.

—, "The second Sophistic and the Novel", en *Approaches to the Second Sophistic*, ed. G.W. BOWERSOCK, Filadelfia 1974, pp. 23-9.

M.D. RECHE MARÍNEZ, *Hermógenes, Teón y Aftonio. Ejercicios de retórica*, Madrid 1991.

G. REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid 1984.

G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greek*, Londres 1965.

M. ROBERTS, *The Jewelwd Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Londres 1989.

M. ROBERTSON, "The Food of Achilleus", *CR* 54 (1940) 177-80.

—, *El arte griego*, (trad. española) Madrid 1985.

E. ROHDE, *Psyche*, Tubinga-Leipzig 1897.

H. ROMEL, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilleus tatios*, Stuttgart 1923.

J. ROMILLY, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles. Una enseñanaza nueva que desarrolló el arte de razonar*, Barcelona 1997 (trad. española de P. GIRALT GORINA).

A. ROUVERET, "Remarques sur la peinture de natures mortes antiques", *La nature morte, Bull. de la Société des Amis du musée des Beaux-Arts de Rennes* 5 (1987) 11-25.

—, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, París-Roma 1989

H. RÜHFEL, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Maguncia 1984.

J.M. RUIZ GITO, "Olvido y actualidad de un texto griego en España: La Tabla de Cebes", *Eclás.* 104 (1993).

C.F. RUSSO, *Hesiodi Scutum*, Florencia 1950.

Ch. A. SAINTE-BEUVE, "Les Cinq Derniers Mois de la Vie de Racine", en *Nouveaux lundis*, París 1879-1886, vol. X, pp. 356-393.

- K. SHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basilea 1943.
- , *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, 1981.
- G. SCHILARDI, *Filostrato. Immagini*, Roma 1997.
- V.O. SCHISSEL von FLESCENBERG, "Die Technik des Bildensatzes", *Philologus* 72 (1913).
- W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur*, Munich 1924.
- O. SCHÖNBERGER, "Die Bilder des Philostratos", pp. 157-73 en G. BOEHM - H. PFOTENHAUER (eds.) *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, Munich 1995.
- N. SCHOR, "Fiction as Interpretation/ Interpretation as Fiction" en *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. S.R. SULEIMAN - I. CROSMAN, Princenton 1980, pp. 165-82.
- P. M. SCHUHL, *Platone e le arti figurative*, Bolonia 1994.
- J. SCHWARTZ, "Quelques observations sur des romans grecs", *AC* 36 (1967).
- , *Biographie de Lucien*, Bruselas 1985.
- B. SCHWEITZER, "Mimesis und Phantasia", *Philologus* 89 (1934) 286-300
- R. A. S. SEAFORD, "The Mysteries of Dionysus at Pompeii", en H. W. STUBBS (ed.), *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter*, exeter 1981.
- S. SETTIS, "La Trattatistica delle arti figurative" en *LO Spazio letterario della Grecia Antica*, cur. G. CAMBIANO, L. CANFORA y D. LANZA, Roma 1994, vol I, tomo III.
- J. SEZNEC, *La suirvance des dieux antiques*, París 1993.
- A. SILVERMANN, "Plato on phantasia", *ClAnt* 10 (1991) 123-47.
- B. SNELL, *Las fuentes del pensamieto europeo*, (trad. española) Madrid 1965.
- F. M. SNOWDEN Jr., *Blacks in Antiquity: Ethiopians in Greco-Roman Experience*, Princenton 1995.

—, s.v. "Aithiopes", *LIMC*, 413-419.

F. SOLMSEN, s.v. *Philostratus*, PAULY WISSOWA, *RE*, XX, 1, 1941, coll. 124-77.

—, "Some Works of Philostratus the Elder" *TAPHA* 71 (1940).

G. SÖRBOM, *Mimesis and Art: Studies in the origin and development of an aesthetic vocabulary*, Estocolmo 1966.

Ch. SOURVINOU-INWOOD, *Theseus as son and stepson. A tentative illustration of the Greek mythological mentality*, *BICS Supplement* 40, Londres 1979.

G. R. STANTON, "Sophists and Philosophers: Problems of Classification", *AJPt* 94 (1973) 350-64.

S. M. STERN, *Aristotle on the World State*, Londres-Colchester 1968.

R. G. STEVEN, "Plato and the Art of his Time", *CQ* 27 (1933) 153.

K. STIERLE, "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?", *Poetica* 7 (1975) 345-87.

—, "The Reading of Fictional Texts", pp. 93-105. en S. R. SULEIMAN - I. CROSMAN, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princenton 1980.

S.R. SULEIMAN, "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. S.R. SULEIMAN - I. CROSMAN, Princenton 1980, pp. 3-45

R. SYME, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Oxford 1971.

O. TAPLIN, "The Shield of Achilles within the Iliad" *G&R* 27 (1980).

W.G. THALMANN, *Conventions of form and thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore-Londres 1984.

J.S. TRAILL, "Greek Inscriptions honoring Prytaneis", *Hesperia* 40 (1971).

H. L. TRACY, "Aristotle on Aesthetic Pleasure", *CPh* 41 (1946) 43-6, 193-206.

- R. TURCAN, *Les Cultes Orientaux dans le monde Romain*, París 1989.
- J. VARA DONADO, "Contribución al conocimiento del *Escudo de Heracles*: Hesíodo, autor del poema", *CFC* 4 (1972).
- W. J. VERDENIUS, *Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden 1962.
- VV. AA., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Munich y Zurich 1981.
- T. B. L. WEBSTER, *Hellenistic Art*, Baden-Baden 1966.
- S. WIERSMA, "The Ancient greek Novels and Its Heroines: a female Paradox", *Mnemosyne* 41 (1990) 109-23
- V. von WILLAMOWITZ-MOELLENDORF, "Asianismus und Atticismus", *Hermes* 35 (1900) 1-52
- J. M. WOODWARD, *Perseus. A Study in greek Art and Legend*, Cambridge 1937.
- V. WOOLF, *The common Reader*, Londres 1957.
- W.C. WRIGHT, *Philostratus and Eunapius*, Londres 1921.
- G. ZALATEO, "Papiri scolastici", *Aegyptus* 41 (1961) 160-235.